

An abstract painting featuring a light purple background. Large, organic shapes in green and yellow dominate the upper half. A large yellow shape with a white dashed line is on the right. Red, heart-like shapes are scattered on the left. Thin, swirling lines in blue, red, and yellow are throughout. A black shape with red loops is at the bottom center.

**WILL
GOMPERTZ**

**COMO OS
ARTISTAS
VEEM
O MUNDO**



Will Gompertz

Como os artistas veem o mundo

Tradução:
Denise Bottmann



Sumário

Capa

Folha de rosto

Sumário

Lista de ilustrações

Introdução

David Hockney: Ver a natureza

John Constable: Ver nuvens

Frida Kahlo: Ver através da dor

Wassily Kandinsky: Ver a música

Yayoi Kusama: Ver como terapia

Jean-Michel Basquiat: Ver para valer

Rembrandt: Ver a si mesmo

Christo e Jeanne-Claude: Ver espetacularmente

Kara Walker: Ver a ambiguidade

Fra Angelico: Ver uma realidade alternativa

El Anatsui: Ver com a mente

Edward Hopper: Ver o isolamento

Artemisia Gentileschi: Ver dramaticamente

Agnes Martin: Ver sentimentos

Jennifer Packer: Ver o que não está ali

James Turrell: Ver a luz

Alice Neel: Ver almas
Paul Cézanne: Ver com os dois olhos
Tracey Emin: Ver intimamente
Cy Twombly: Ver ciclos
Lynette Yiadom-Boakye: Ver estranhos
Isamu Noguchi: Ver o espaço
Esculturas xochipala: Ver a nós mesmos
Paula Rego: Ver fantasticamente
Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Ver a vida cotidiana
Hilma af Klint: Ver o invisível
Eva Hesse: Ver o absurdo
Georgia O'Keeffe: Ver formas
Guo Xi: Ver harmonia
Peter Paul Rubens: Ver politicamente
Jean Dubuffet: Ver beleza na feiura
Conclusão

Agradecimentos

Créditos das imagens

Sobre o autor

Créditos

*A meus saudosos pais,
Frances Gompertz e dr. Hugh Gompertz,
que dedicaram a vida profissional ao
Serviço Nacional de Saúde, e o tempo livre
a fazer tudo dar certo em casa —
sempre com amor e bondade.*

Lista de ilustrações

1. David Hockney, *A chegada da primavera em Woldgate, East Yorkshire em 2011* (2011)
2. John Constable, *Estudo de nuvens* (1822)
3. Frida Kahlo, *As duas Fridas* (1939)
4. Wassily Kandinsky, *Composição VII* (1913)
5. Yayoi Kusama, *Sala de espelhos do infinito: Campo de falos* (1965)
6. Jean-Michel Basquiat, *Notary* (1983)
7. Rembrandt, *Autorretrato aos 63 anos de idade* (1669)
8. Christo e Jeanne-Claude, *Reichstag embrulhado* (1971-95)
9. Kara Walker, *E o vento: Romance histórico de uma Guerra Civil tal como se deu entre as coxas morenas de uma jovem negra e seu coração* (1994)
10. Fra Angelico, *A Anunciação* (c. 1438-47)
11. El Anatsui, *A pele da Terra* (2007)
12. Edward Hopper, *Escritório à noite* (1940)
13. Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes* (1620)
14. Agnes Martin, *Amizade* (1963)
15. Jennifer Packer, *Tia* (2017)
16. Alice Neel, *Os irmãos Soyer* (1973)
17. Paul Cézanne, *As banhistas* (1894-1905)
18. Tracey Emin, *Minha cama* (1998)
19. Tracey Emin, *Todo mundo com quem dormi, 1963-95* (1995)
20. Cy Twombly, *As quatro estações* (1993-5)

21. Cy Twombly, *Primavera (As quatro estações)* (1993-5)
22. Lynette Yiadom-Boakye, *Uma educação* (2010)
23. Isamu Noguchi, *Akari* (1951-hoje)
24. Escultura xochipala, *Adulto e jovem sentados* (400 a.C.-200 d.C.)
25. Paula Rego, *A dança* (1988)
26. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *A caixa do fumante* (c. 1737)
27. Hilma af Klint, *Os dez maiores, n. 7, Idade adulta, Grupo IV* (1907)
28. Eva Hesse, *Enéade* (1966)
29. Georgia O'Keeffe, *Papoula* (1927)
30. Guo Xi, *Começo de primavera* (1072)
31. Peter Paul Rubens, *Minerva protege Pax de Marte* (1629-30)
32. Jean Dubuffet, *Dhôtel matizado de damasco* (1947)

Introdução

A IDEIA PARA *Como os artistas veem o mundo* começou com um e-mail inesperado, enviado por um homem chamado Tom Harvey, pedindo-me para falar num evento sobre criatividade no Soho, em Londres. Na época, eu estava trabalhando para a BBC como apresentador e jornalista de artes, trabalho que gerava convites frequentes de ouvintes e espectadores para dar palestras ou ser jurado em concursos de artes. Eu aceitava todos que podia, mas, pouco tempo antes, tinha prometido a meu editor que não assumiria mais nenhum trabalho extracurricular enquanto não tivesse pelo menos começado a escrever meu livro sobre a percepção, que vinha protelando. A bem dizer, o compromisso de me concentrar no livro era uma forma de ganhar tempo. Na verdade, eu não tinha uma ideia concreta do que escreveria sobre o tema “ver”, mas sabia que era um tema rico e que podia ser tremendamente esclarecedor, se eu conseguisse abordar direito o assunto e vencer o temido “bloqueio” que os escritores muitas vezes experimentam.

Respondi a Tom declinando de seu gentil convite. Expliquei que lamentava, mas tinha todos os minutos livres dos meus dias comprometidos com a preparação de um livro ainda não escrito, ou não plenamente concebido, sobre a arte e a observação.

“Não há problema”, foi a graciosa resposta de Tom.

No dia seguinte, ele me enviou outro e-mail, anexando a fotografia abaixo:



O escultor Mark Harvey com seu filho Tom.

E, no texto que a acompanhava, escreveu:

Encontrei outro dia a foto que envio em anexo, tirada no começo dos anos 1960, em que meu pai e eu estamos na praia. Decidi enviá-la porque, para mim, ela ilustra bem uma faceta de alguns artistas, a capacidade de ver de maneira diferente. Meu pai era escultor, ambidestro, e conseguia escrever de trás para a frente com as duas mãos. Sua postura na foto é sua postura de praia. Ele sempre encontrava as melhores conchas, os melhores seixos e fragmentos lavados de coisas interessantes, ao contrário de mim. Eu ficava tão fascinado com sua capacidade de ver coisas que outros não conseguiam que sempre andava pela praia um metro à frente dele, para aumentar minhas chances de encontrar os melhores itens. Ainda me lembro de minha frustração quando ele exclamava, “Ora, veja isso!”, ao encontrar alguma concha fascinante pela qual eu tinha passado alguns segundos antes.

Fiquei encantado ao receber essa mensagem. E inspirado também. A história de Tom me abriu os olhos para o que eu queria explorar e entender sobre a arte, a percepção e nós mesmos. O que quero dizer é que temos muito a aprender com os artistas no que diz respeito à percepção dos momentos cotidianos de beleza e maravilha que nos cercam, mas costumam nos passar despercebidos. Com a ajuda de alguns grandes pintores e escultores, nós

também podemos nos tornar mais sensíveis, atentos e conscientes. Os antolhos invisíveis de pressupostos que restringem nossos pontos de vista podem ser removidos. Em suma, podemos recorrer aos artistas para que nos ajudem a ver o que estamos perdendo.

O pai de Tom não é um caso isolado; todos os artistas são especialistas do olhar. Sua atividade consiste em interrogar visualmente o mundo e tudo o que há nele: pessoas, lugares, coisas. Os artistas são o “velho peixe sábio” da anedota que o autor americano David Foster Wallace contou num discurso de formatura que fez em Kenyon College, no condado de Knox, em Ohio, num dia tórrido de verão em 2005.

Depois de convidar os formandos a transpirarem tanto quanto ele iria (Wallace era um orador notoriamente nervoso), o escritor passou à sua anedota sobre dois jovens peixes nadando num rio. A certa altura, eles cruzam com um peixe mais velho indo na direção contrária, que fala: “Olá, meninos, como está a água?”. Os dois juvenzinhos continuam mais um pouco, até que um se vira para o outro e pergunta: “Água? O que é água?”.

A intenção da anedota era instigar um grupo de estudantes de artes liberais, educados numa rigorosa dieta rica em fibras de pensamento crítico, a aplicarem suas habilidades analíticas ao material aparentemente insípido, mas na verdade importantíssimo e essencial, que envolve nossa existência cotidiana: as realidades supostamente insossas da vida diária que o intelecto altamente educado daqueles estudantes lhes tornara invisíveis. A questão é que eles, e *nós*, durante grande parte do tempo, vivemos nossas vidas num estado de semiconsciência, passando de um evento rotineiro a outro com os sentidos amortecidos, como se num mundo de zumbis. Não notamos o lindo seixo na praia porque, assim como aqueles jovens peixes despreocupados, é muito frequente não nos darmos conta do que nos cerca. Mas as coisas não precisam ser assim; podemos ter mais do que uma realidade parcial. Podemos

aprender a olhar e vivenciar o mundo com a percepção aguçada de um artista: ter a alegria de ver o mundo com olhos verdadeiramente afiados.

Já existem, claro, centenas de livros sobre a maneira de olhar as pinturas, desde o famoso *Modos de ver*, de John Berger, à autobiografia maravilhosamente sincera de Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*. Existem também muitos livros sobre arte e percepção, dos quais *Arte e ilusão*, de Ernst Gombrich, é um dos melhores que conheço. Mas o número de livros que reúnem elementos das duas abordagens — isto é, que examinam não só como o olhar pode contribuir para nossa apreciação dos artistas, mas também como os artistas veem, contribuindo para nossa apreciação da vida — é provavelmente bem menor.

O hábito faz o monge e também cria uma forma de cegueira, em que deixamos de ver o que está habitualmente à nossa volta. Siegfried Kracauer, o crítico alemão de cinema do século xx, sabia disso. Em seu livro *Theory of Film* (1960), ele escreveu: “Rostos íntimos, ruas percorridas diariamente, a casa onde moramos — todas essas coisas fazem parte de nós como nossa pele, e, como as conhecemos de cor, não as conhecemos com os olhos”.

A árvore, o prédio, a cor de uma rua se tornam imperceptíveis, não são registrados em nossa consciência. Perdemos muito. Os artistas, não. Eles veem com “olhos inocentes”, como disse John Ruskin, o crítico de arte vitoriano. Aprendem a desaprender: a ver como se fosse a primeira e não a enésima vez. Era exatamente isso que o pai de Tom fazia. Prestava atenção, concentrava a mente e vivia o momento. Ele ensinou o filho a ver o que estava perdendo. É um presente que muitos outros artistas podem nos dar: mostrar-nos como olhar o mundo de uma outra perspectiva e, com isso, encontrar — com o tempo — nossa própria “postura de praia”.

Antes de passarmos a eles, porém, um breve comentário sobre a estrutura do livro e minha escolha dos artistas. O ponto de partida de cada capítulo é

um pintor ou escultor excepcional — pode ser uma estrela contemporânea como Jennifer Packer ou um mestre mexicano pré-histórico. Seja qual for, é um artista que admiro e cujos poderes de observação altamente desenvolvidos são capazes de nos inspirar a ver o mundo com novos olhos. Em cada caso, parto de uma única obra para iniciar uma viagem pela mente do artista e descobrir sua maneira própria de olhar — a qual, aplicada à nossa existência, estimula nossos sentidos, aguça nossa percepção e nos incentiva a abrir totalmente nossos olhos.



1. Ver a natureza: *A chegada da primavera em Woldgate, East Yorkshire em 2011* (2011), David Hockney.

David Hockney: Ver a natureza

A maioria das pessoas não olha muito. Olhar dá trabalho. Estamos sempre vendo, mais. Isso me empolga. Há beleza em tudo, mesmo num saco de lixo. Mas é preciso olhar de verdade.

MEADOS DE JANEIRO DE 2012. David Hockney está parado na galeria central da Royal Academy of Arts, em Londres. Está com setenta anos de idade, usa um terno cinzento folgado por cima de uma camiseta polo bege, à qual acrescentou uma gravata com um nó um tanto desleixado. Se fosse um vendedor desses que batem de porta em porta, provavelmente ninguém o atenderia. Mas, como se trata de um famoso artista contemporâneo, é calorosamente recebido aonde quer que vá.

Ele está olhando a parede ao fundo, onde está pendurada sua enorme pintura *A chegada da primavera em Woldgate, East Yorkshire em 2011*. Ele se vira para mim e sorri. “Nada mau, hein”, diz, naquele seu jeito irônico e arrastado. O artista nascido em Bradford não está tentando angariar elogios nem se comprazer na autoafirmação. Está simplesmente satisfeito com o aspecto de sua pintura em 32 telas, que retrata as matas perto de sua casa em Bridlington, quando exposta nas grandiosas paredes cor de cogumelo da Royal Academy of Arts.

É uma obra de arte inacreditável. Com isso quero dizer que, entre aqueles que já estiveram em Woldgate, East Yorkshire, e se sentiram cortados ao meio pelo vento gelado que vem do mar do Norte, poucos reconheceriam de imediato a versão de Hockney de sua mata local em cores vívidas. Árvores

roxas e luz brilhante? Ah, sem essa! Madeira marrom-escura e céu cinza-ardósia teriam mais a ver. Há quem enxergue o mundo por um filtro cor-de-rosa; pelo filtro de David o mundo é um eterno Saint-Tropez, com tudo iluminado por uma explosão de cores brilhantes numa arrebatada celebração da vida.

Mas diga isso a ele e será recebido com um olhar incrédulo; ele dirá que é você quem está usando óculos que distorcem a realidade, com enormes abas laterais impedindo que você veja o que está realmente ali: “Você não olhou de verdade”. As pessoas não olham, elas “examinam o chão à sua frente para andar por ali. Olhe alguma coisa por mais tempo, e talvez você veja mais”. É uma instrução simples, mas não tão fácil de executar quanto parece. Olhar de verdade é realmente difícil. Há uma vida toda de pressupostos a superar, pressupostos que toldam a visão. Os troncos das árvores são marrons, as folhas são verdes, as trilhas têm cor de lama. É essa a imagem que temos fixada na cabeça desde a infância, reforçada por tudo o que vimos e fizemos desde então. E aí um dia vemos uma pintura como *A chegada da primavera em Woldgate, East Yorkshire em 2011*, com uma visão totalmente diferente da realidade, e somos instigados a olhar outra vez.

Fui até a mata do lugar onde moro e fiquei lá, fitando as árvores. Seus troncos eram marrons, quanto a isso não havia dúvida. E as folhas eram verdes. E a trilha tinha cor de lama. Não consegui ver nada da iridescência psicodélica de Hockney. Mas suas palavras de incentivo ressoavam em meus ouvidos, recomendando paciência: “As árvores são como rostos, cada uma é diferente da outra. A natureza não se repete. É preciso observar de perto, existe uma aleatoriedade”.

Dito e feito. Enquanto eu perscrutava um velho carvalho nodoso de tronco largo e coriáceo, desejando que ele mudasse de cor no espírito de uma pintura de Hockney, um raio de sol banhou seus traços retorcidos. E aí, diante de

meus olhos, sua casca passou de um castanho médio a um laranja queimado, e em seguida a um maravilhoso roxo! As folhas tiveram um despertar cromático parecido, o verde uniforme se metamorfoseando em amarelos suaves e cinzas prateados com pequenas bolotas douradas cintilando como joias em seus pedúnculos. A trilha ainda era de um marrom lamacento, mas até aí é como dizer que os Beatles eram uma banda de quatro integrantes. Quando lhe dei toda a minha atenção, a personalidade texturizada da trilha também começou a emergir. Logo eu estava vendo em sua superfície dezenas de tons diferentes de marrom, as sombras geradas por suas ondulações produzindo salpicos de vermelho, rosa e azul, transformando a massa antes lamacenta num desenho intrincado, como um piso de mosaicos numa *villa* romana.

Há entre alguns historiadores da arte a ideia de que o pintor Hockney não é tão talentoso quanto o desenhista (Paul Klee falava em levar uma “linha para passear”; Hockney a leva para dançar). Brian Sewell, o saudoso crítico de arte britânico, descreveu a experiência de visitar a exposição de Hockney na Royal Academy of Arts em 2012 como “o equivalente visual de ser jogado de mãos e pés amarrados debaixo dos alto-falantes do Festival de Glastonbury”, um comentário tão vívido e expressivo quanto a arte que ele estava desancando. Sewell considerou as pinturas berrantes, no sentido de bregas e espalhafatosas. É correto dizer que elas são entusiásticas, mas não ostentosas. De jeito nenhum. Elas são rebeldes, ruidosas, revolucionárias: um reimaginar radical da paisagem, tema quase totalmente ignorado por gerações recentes de artistas ocupados com os jogos mentais da arte conceitual.

Hockney comentou numa entrevista para o Museu Van Gogh:

Eles diziam que paisagem é uma coisa que não dá para fazer hoje em dia, e eu pensei: ué, por quê? Porque a paisagem ficou muito tediosa? Não foi a paisagem que ficou tediosa, as representações dela é que ficaram tediosas. Não tem como a gente se entediar com a natureza... tem?

As pinturas de East Yorkshire feitas por Hockney estão em consonância com o trabalho de cores claras, inspirado em Matisse, que ele tem produzido desde que trocou, em meados dos anos 1960, a nublada Inglaterra pela ensolarada Califórnia, onde descobriu a luz radiante e a tinta acrílica. Sua intenção é trazer alegria a um mundo de infelicidade, o que hoje é considerado a coisa mais cafona no mundo da arte, em que o ceticismo sarcástico é rotineiramente aplaudido e premiado. Hockney não vai por aí. Confiar demais em si mesmo para se preocupar com modinhas. É um não conformista, do cigarro fumado pela metade até as sandálias de couro abertas na frente. Quando David era menino, seu pai, Kenneth — que era um objetor de consciência, como depois seria seu filho amante das artes —, o incentivou a ter um espírito independente e curiosidade intelectual. “Nunca dê atenção ao que os vizinhos pensam”, ele dizia. E foi isso que Hockney fez.

Ele era um estudante abertamente gay no Royal College of Art no final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, quando a homossexualidade ainda era ilegal na Grã-Bretanha. As pinturas codificadas que produziu naquela época, sob a influência de Jean Dubuffet e Walt Whitman, eram ousadas e subversivas, numa descarada provocação a um sistema conservador. *Nós dois garotos nos pegando* (1961) é a cereja do bolo, uma cena atrevida num banheiro de paredes grafitadas pintada a óleo sobre tela. Os dois garotos em questão são o artista e ou Cliff Richard, o gatinho pop star favorito de Hockney, ou um colega chamado Peter Crutch, por quem ele teve uma paixão não correspondida. Fosse quem fosse, era uma obra forte demais para a década de 1960, ainda bastante careta, e estava muito longe da pintura acadêmica formal que o Royal College of Art esperava de seus alunos. Os docentes tinham uma visão muito obtusa do trabalho de Hockney, uma obtusidade parecida com a que Brian Sewell revelaria vários anos depois: também consideravam Hockney abaixo dos padrões, e suas pinceladas como artifícios toscos e grosseiros

destinados a chamar a atenção. Até que Richard Hamilton — um artista britânico de vanguarda que eles tinham em alto apreço — apareceu e deu um prêmio ao jovem estudante.

Desde que chegou ao Royal College of Art até suas pinturas mais recentes dos campos no norte da França, David Hockney tem explorado de maneira constante e instigadora novas formas de ver. Ele se aventura com fotografia, cenografia e colagens de faxes e fotocópias. Inovou no iPad e brinca com a perspectiva. Produziu gravuras e estampas, apresentou programas de tevê sobre a câmera obscura e fez tomadas multifocais de estradinhas do interior. Anda de cá para lá, por todo lado, procurando uma única coisa: fazer imagens memoráveis. Qualquer um consegue desenhar, a maioria consegue pintar, mas poucos, pouquíssimos, conseguem produzir imagens de impacto que nos ajudam a formar novas percepções — imagens que entram em nosso inconsciente. Hockney é capaz, e faz isso com muita frequência, o que prova sua admirável imaginação e talento. Suas melhores pinturas têm densidade psicológica, como fica bastante nítido em sua famosa série de piscinas de Los Angeles nas décadas de 1960 e 1970. Poderíamos chamá-la de neoimpressionista, uma vez que destila na tela um momento fugaz e o faz existir para sempre. Mais do que em qualquer de seus trabalhos, sua habilidade em captar o pessoal e transformá-lo em universal fica evidente nos excepcionais e enormes retratos duplos que começou a pintar no final dos anos 1960.

Sr. e sra. Clark e Percy (1970-1), que brinca com *Sr. e sra. Andrews*, de Thomas Gainsborough (c. 1750), é provavelmente o quadro mais conhecido dessa série. É uma pintura muito boa, mas não a melhor que Hockney fez. A melhor foi pintada um ano depois. *Retrato de um artista (Piscina com duas figuras)* é o apogeu dos dois temas pelos quais ele será lembrado: os quadros de piscinas e os retratos duplos. A tela ganhou destaque mundial em 2018, quando se

tornou a obra mais cara de um artista vivo a ser negociada num leilão, sendo vendida na Christie's por 90 milhões de dólares.

O desenho geométrico e assimétrico de Hockney é montado de forma meticulosa, com todos os elementos cuidadosamente equilibrados. Um homem com paletó cor-de-rosa está de pé na borda da piscina retangular, olhando para um homem de calção branco que nada sob a superfície. Eles estão separados pelo eixo e pelo ambiente; embora próximos, existem em duas dimensões diferentes. O homem de pé (tendo como modelo Peter Schlesinger, ex-amante de Hockney) parece nostálgico. Já o nadador (Hockney?) está indiferente à sua presença — qualquer sentimento que tenha mantém-se literal e metaforicamente sob a superfície. O que aconteceu? O que acontecerá? O artista nos pôs numa situação difícil sem muitos elementos de apoio. Só há uma opção: esperar que essa pintura silenciosa fale.

Trazidos pela brisa cálida que sopra dos montes triangulares à distância vêm os sussurros de uma história de amor e perda, de dor e mágoa, de redenção e amizade, de paraíso e beleza. É uma pintura espantosa, que faz lembrar a divisão do tempo e do espaço em *A flagelação de Cristo* (c. 1455), de Piero della Francesca, e a obra-prima de Fra Angelico com duas figuras, *A Anunciação* (c. 1438-47). Eu poderia arrolar outros vinte artistas — de Edward Hopper a Francis Bacon — cujas obras ressoam nessa pintura. Mas ela só poderia ter sido criada por uma única pessoa: David Hockney, com seu coração, seu olhar e sua mão.

Retrato de um artista (Piscina com duas figuras) difere em estilo e abordagem de suas paisagens posteriores. Hockney pintou a tela não com o objeto diante de si, mas combinando no chão do ateliê duas fotos aleatórias que havia encontrado — uma de uma figura submersa nadando, outra de um rapaz perscrutando o solo sob seus pés. É em larga medida uma obra montada em sua imaginação, com a ajuda de fotos de pesquisa tiradas na Europa.

A cena como nos é apresentada nunca aconteceu, mas todos os elementos que a constituem se baseiam em experiências reais: as férias de Hockney nas colinas do sul da França, sua piscina californiana, um passeio num parque londrino com Peter. A pintura representa um conjunto de lembranças que captam a realidade de um momento na vida do artista, quando se separou do amante. Meses foram destilados numa única imagem fabricada, que é de uma franqueza desarmante. Hockney nos mostra que o ato de ver nem sempre consiste em enfocar um objeto específico num momento específico num lugar específico. Às vezes, ver de verdade exige que se reúnam várias fontes visuais, que podem ser reduzidas em uma única e reveladora imagem compósita, capaz de dizer mais do que todas as outras tomadas isoladamente.

Trata-se de uma técnica pictórica na qual Hockney investiu muito tempo e energia. Como tudo o que ele faz, ela se concentra em sua obsessão em olhar *adequadamente*. Ele costumava usar uma câmera para tirar dezenas de fotos da mesma pessoa ou do mesmo objeto, de todos os ângulos possíveis e imagináveis. Subia em escadas e rastejava pelo chão para garantir que tinha visto tudo. Apenas quando se dava por satisfeito, tendo examinado minuciosamente seu tema, é que começava a montar uma obra fragmentada formada pelas múltiplas imagens.

Essas criações compósitas tinham a mesma verdade essencial que se encontra em *Retrato de um artista (Piscina com duas figuras)*: tudo o que vemos está num contexto. Nossos dois olhos fornecem imediatamente dois pontos de vista, estendemos o pescoço para criar um terceiro e um quarto — e então nos movemos um pouco. Em alguns segundos fazemos uma análise visual complexa de nosso objeto. Esta é a realidade que Hockney nos oferece em suas pinturas compósitas. É por isso que elas parecem verdadeiras, e é isso que lhes dá força psicológica. Não se trata de meras pinturas de pessoas e lugares, mas de reflexões sobre a realidade de nossa maneira de ver.

David Hockney está agora na casa dos oitenta anos, com dificuldades de audição e longe de seu auge físico. Mas a mente e a visão continuam afiadas como sempre. Bem como sua capacidade de ver esplendor no cotidiano. Nos estágios iniciais da pandemia de covid-19, ele me enviou algumas imagens que produzira, imagens alegres de seu jardim na Normandia florindo na primavera. Perguntei se podia postá-las no site da BBC. Ele autorizou. Em algumas horas, elas foram vistas por milhões de pessoas, muitas das quais agradeceram ao artista por fazer imagens borbulhantes de vida e de esperança num período tão complicado. Entre elas havia uma pintura de narcisos, a que ele deu o título *Lembre-se de que eles não podem cancelar a primavera*, um comentário sarcástico sobre o confinamento mundial e a gloriosa indiferença da natureza, e típico de Hockney e de sua maneira otimista e idiossincrática de enxergar o mundo. Os narcisos amarelos são do tamanho de árvores no primeiro plano, dominando os montes arroxeados ao fundo. Eles parecem se mover diante de nós, como uma fila de coristas num cabaré parisiense dos anos 1920, se requebrando ao som da primavera. Ali onde você e eu talvez vejamos um agradável conjunto de flores da estação, ele observa a natureza no auge de sua expressividade — tomada por uma vitalidade irreprimível e resplendendo em cores brilhantes. Hockney dedicou tempo para chegar ao olhar adequado, em vez de um relance superficial; seu investimento foi generosamente recompensado pela revelação da beleza transcendente. Isso é prova mais do que suficiente de que temos muito a ganhar ao seguir seu conselho de “olhar por mais tempo”.



2. Ver nuvens: *Estudo de nuvens* (1822), John Constable.

John Constable: Ver nuvens

Barcos navegam nos rios,
e navios navegam nos mares;
Mas as nuvens que navegam no céu
São muito mais singulares.*

CHRISTINA ROSSETTI, “O arco-íris”

AS NUVENS SÃO COMO OS CORRETORES DE IMÓVEIS: têm má fama. São sempre usadas como metáfora padrão para situações negativas. Se as coisas não parecem muito bem, então há nuvens no horizonte; se forem mais agourentas, estão armando uma tempestade. Não está conseguindo pensar direito? Deve haver alguma coisa nublando seu discernimento. Parece culpado de algo? Então está sob uma nuvem de suspeitas. Perca todos os seus dados digitais e a culpa é certamente da nuvem. A única coisa boa da nuvem é o seu contorno brilhante, mas isso não é a nuvem, é o sol cintilando atrás dela. O sol é o cara legal; a nuvem, um estorvo que só atrapalha.

Somos doutrinados nessa atitude negativa em relação às nuvens. Elas são as vilãs no boletim meteorológico diário. Nos dias ensolarados o tempo está “bom” ou “bonito”, nos dias nublados está “ruim” ou “feio”. E isso não é bom se você mora na Inglaterra, como é meu caso: significa passar a maior parte do ano na fossa de um dia cinzento após o outro, com uns quinze dias de trégua em agosto, quando fica tão quente que nem dá para ficar ao ar livre.

Assim é a vida, ou pelo menos era o que eu pensava. Mas eis que então, num dia nublado, eu estava no Ashmolean Museum em Oxford (escapando ao

tempo fechado que fazia lá fora) e me deparei com um esboço do pintor romântico inglês John Constable (1776-1837). Era uma paisagem pintada em papel de tamanho médio (48 × 59 centímetros), datada de 1822, e muito diferente de qualquer outra representação da natureza que eu já tinha visto. Não havia árvores, nem rios, nem campos, nem colinas. Na verdade, não havia nada de terra. Nem de mar. Apenas céu. Um céu inglês. Um céu nublado! Um céu denso e carregado com aquelas infames manchas amorfas contendo água e cristais de gelo. Um céu que já fora contemplado milhões de vezes antes, mas nunca observado e registrado com a percepção daquele filho de um moleiro abastado.

As nuvens de Constable não eram agourentas nem sombrias, mas belas, voluptuosas e cheias de personalidade. Seu céu era habitado por formas ondulantes, alegres e descontraídas, como hippies num festival de música. Tive a impressão de estar sentado ao lado de um conhecido que sempre havia considerado um chato de galochas e descobrir de repente que era a melhor companhia na sala. Foi uma experiência estranha: ver algo tão familiar — um céu nublado — e ao mesmo tempo ver algo pela primeira vez — uma pintura sem nada além de um céu nublado. Desde aquele dia vejo o mundo de maneira diferente. As nuvens de Constable transformaram minha relação com os dias de tempo fechado: o que antes era sem graça se tornou maravilhoso. Agora olho um céu nublado não de mau humor, mas com curiosidade, para ver a exposição sempre mutante da natureza com suas “esculturas celestes”.

Constable pintava nuvens de todos os tamanhos e formatos, desde nuvens rechonchudas banhadas de sol a nuvens em melancólicos tons de branco e preto, cinza e azul e até mesmo rosa e marrom. Muitas de suas “paisagens celestes” parecem aquele tipo de imagem expressionista abstrata que Willem de Kooning ou Jackson Pollock poderiam criar em seus ateliês nova-iorquinos bem mais de um século depois. Mas Constable não estava lidando com o

transcendental, nem tentando transmitir uma emoção reprimida ou um significado oculto, como De Kooning e Pollock. Estava pintando o que via. Fidelidade à natureza, tal era sua missão — ele era um realista, um empirista. Deixou isso muito claro numa palestra na Royal Institution em 1836, ao dizer: “Pintar é uma ciência, e deve-se praticá-la como uma investigação das leis da natureza. Por que, então, não se poderia considerar uma paisagem como um ramo da filosofia natural, do qual as pinturas são apenas experimentos?”.

Constable queria ativar nossa consciência, fazer-nos ver o que estava à vista mas geralmente passava despercebido. Despercebido não só por nós, mas também por seus colegas artistas, os quais, segundo ele, enganavam o público com imagens fabricadas contendo alusões clássicas cheias de estereótipos sem qualquer semelhança com a realidade. Ele foi muito direto na avaliação de seus pares, passados e contemporâneos:

E por mais que a mente possa se elevar e se ater ao que é excelente por meio das obras dos Grandes Mestres — ainda assim é da Natureza [...] que toda originalidade deve brotar — e se um artista persiste em sua prática sem se referir à natureza, logo há de formar um estilo e se ver reduzido à mesma situação deplorável do pintor francês [...] que [...] há muito deixara de olhar a natureza, pois ela apenas o incomodava. Nestes dois últimos anos venho correndo atrás de pinturas e buscando a verdade em segunda mão.

A resposta de Constable foi abandonar o santuário do ateliê e as convenções da tradição acadêmica, que considerava os temas históricos, mitológicos e religiosos os mais apropriados para a pintura. Ele saiu ao ar livre com suas tintas a óleo a fim de registrar a vista diante de si. Foi um gesto radical para a época, e só foi possível graças ao seu “estojo de pintura” portátil, contendo pincéis, frascos de vidro com pigmentos e reagentes e tintas pré-preparadas acondicionadas em bexigas de porco. Isso lhe permitia se instalar no local e pintar “na natureza”, ou “*en plein air*”, técnica supostamente inventada por Monet e seus amigos impressionistas cinquenta anos depois. Esses revolucionários franceses da arte moderna devem muito a Constable — em

particular à sua dedicação a observar meticulosamente a natureza em primeira mão e ao trabalho de registrar precisamente o que via, de um detalhe minúsculo de uma folha aos efeitos atmosféricos da luz sempre variável.

A força de seu *Estudo das nuvens* reside na verossimilhança. Reconhecemos de imediato seu objeto: a beleza intrínseca de um fenômeno cotidiano, que a maioria de nós ignora solenemente. Ali estava um artista de talento extraordinário mostrando-nos o que estávamos perdendo — ou pior, descartando.

Para Constable, as nuvens tinham um poder estimulante e inebriante que um límpido céu azul não tinha, opinião que estava longe de ter aceitação universal. No começo dos anos 1820, o bispo de Salisbury, amigo e apoiador do artista, encomendou-lhe uma pintura com a vista de sua catedral no sudoeste da Inglaterra. Constable fez o que lhe foi pedido e, no devido momento, apresentou orgulhosamente uma pintura esplêndida do grande edifício gótico emoldurado por duas árvores, entre as quais o magnífico pináculo da catedral se erguia como que divino num céu melancólico e evocativo. Constable ficou entusiasmado com o trabalho. Seu amigo bispo, não. Ele deu uma olhada na pintura e a rejeitou sumariamente. Em seguida, pediu a Constable para fazer outra versão, com um céu ensolarado e sem nuvens!

Uma coisa irritante, claro, mas é assim que as coisas são quando um artista é pioneiro — leva algum tempo até que os outros entendam. A abordagem de Constable em relação à pintura era radicalmente distinta da norma vigente. Mesmo seu famoso concorrente, o ousado J. M. W. Turner, estava atrás de John C. de East Bergholt. Turner continuava a seguir os passos do reverenciado artista barroco francês Claude Lorrain (que Constable também admirava muito), embelezando suas paisagens com figuras míticas e ruínas antigas, e dando prioridade a convenções compositivas fixas na representação

da realidade. Desse modo, suas telas grandiosas podiam ser consideradas pinturas históricas, gênero que gozava de um prestígio muito maior do que a prosaica pintura de paisagens. Constable discordava da hierarquia da academia: “Eles preferem o traseiro peludo de um sátiro a um verdadeiro sentimento pela natureza”. Sua resposta foi aumentar o tamanho de seus quadros. Se as pinturas históricas eram admiradas por serem espaçosas e grandiosas, por que não dar o mesmo tratamento épico às paisagens? Em vez de obedecer às regras e produzir imagens da vida rural no tamanho de uma bandeja de chá, Constable começou a pintar telas enormes, de cerca de 2×2 metros — pinturas tão grandes e realistas que os observadores não se limitavam a olhar: entravam nelas.

A *carroça de feno* é a mais famosa dessas pinturas e foi produzida mais ou menos na mesma época de *Estudo de nuvens*, exposto no Ashmolean. Ela é apreciada por sua atemporalidade e encanto; pela maneira como Constable captou a cena de Suffolk com crua fidelidade. A representação das folhas nas árvores e da luz brincando na água é com toda razão considerada magistral. As pessoas com frequência comentam sobre o vermelho chamativo dos alforjes dos cavalos e o cachorro na beira do rio. Admiram a composição e se espantam com o fato de a vista continuar ainda hoje quase inalterada. Mas o que raramente se menciona é o elemento mais consumado da pintura: as nuvens.

Constable nos mostra o brilho refulgente e a textura fofa de um cúmulo-nimbo, a sutileza de um cirro, a proximidade onipresente de um estrato. Ele nos traz sua efervescência, aliada a uma dramaticidade inerente ao jogo da luz solar, que se espalha numa cena em constante mudança. Isso é muito melhor do que um céu sem nuvens, em que o sol tem apenas a monótona, solitária e tediosa tarefa de se mover com todo o vagar de leste a oeste. Quando aparecem as nuvens, no entanto, é o contrário. Aí o sol se diverte

imensamente como mestre de cerimônias da vida no planeta. Há uma teatralidade no jogo incessante de luz e sombra na terra enquanto um grupo de nuvens atravessa o céu, fazendo seus exercícios de metamorfose, o tempo todo iluminadas pelo sol que passa lenta e panoramicamente, como a câmera num filme de Tarkovsky.

A carroça de feno é mais do que uma pintura documentando a vida campestre: é, em última análise, um estudo da luz.

O pintor de paisagens que não faz do céu uma parte substancial de sua composição deixa de se valer de um de seus principais auxílios. [O céu] deve desempenhar, e comigo sempre desempenha, um papel efetivo na composição. É difícil nomear um estilo de paisagem em que o céu não seja a “tônica dominante”, o “padrão de escala” e o principal “órgão do sentimento”. O céu é a “fonte de luz” na natureza — e rege tudo.

O interesse de Constable por padrões climáticos e pelos efeitos das nuvens em nossa percepção ia além da investigação pictórica. Ele viveu numa época em que as verdades racionais da ciência vinham contestando as crenças duradouras da religião. Estava-se na era do Iluminismo, em que o conhecimento humano começou a usurpar a Proveniência Divina. Acadêmicos itinerantes davam palestras por todo o país; a ciência era a nova religião. Fundou-se a Sociedade Meteorológica de Londres, e publicaram-se os primeiros livros classificando os vários tipos de nuvens. Constable lia essas obras com avidez, fazendo anotações nas margens, muitas das quais correções ao que considerava serem erros factuais do texto original.

Estudo de nuvens é um exemplo da seriedade com que fazia suas investigações em assuntos meteorológicos. Ele comentava com os amigos sobre seu amor em “desenhar o céu”, quando se sentava ao ar livre para esboçar rapidamente uma paisagem de nuvens que jamais se repetiria, anotando no desenho a data e o horário, que fazia acompanhar de um breve comentário sobre as condições climáticas do momento. Seu objetivo não era fazer arte, mas realizar uma pesquisa. Ele provavelmente nunca teve a

intenção de que seus esboços de nuvens fossem parar em museus e galerias — tratava-se apenas de investigações preliminares, que seriam usadas como fontes para futuras pinturas paisagísticas, como *A carroça de feno*.

Constable realizou a maioria de seus estudos de nuvens em Hampstead, para onde se mudara em 1819, vindo de sua amada Suffolk com a esposa Maria, que sofria de problemas de saúde (os sintomas iniciais da tuberculose que levaria à sua morte em 1828). Segundo os médicos, Maria se beneficiaria da altitude de Hampstead, na época um frondoso vilarejo rural ao norte de Londres. O casal se mudou para o Albion Cottage, que oferecia a John maravilhosas vistas de longa distância. Foi lá que ele adquiriu um enorme conhecimento sobre a luz, e fez um comentário extremamente profundo sobre a percepção humana: “Não vemos de verdade coisa alguma até entendê-la”.

Constable era um homem do campo e um romântico. A natureza efêmera das nuvens e dos arco-íris exercia grande atração em sua sensibilidade. Havia, sem dúvida, ocasiões em que sua vontade de fazer pinturas poéticas o levava a lançar mão de uma certa licença artística. Em 1831, ele produziu outra de suas enormes telas, dessa vez para seus velhos amigos de Salisbury. Ela retrata mais uma vez a catedral da cidade, com seu pináculo de 123 metros de altura, que Constable dizia “penetrar no céu como uma agulha”. *A Catedral de Salisbury vista dos prados* (1831) é uma pintura notável (Constable a considerava uma de suas melhores obras), com um arco-íris de cores esbatidas se encurvando sobre o edifício. Trata-se de um recurso de enquadramento eficaz, mas, o que é incomum para um artista de mentalidade científica, a cena é meteorologicamente impossível. O sol está a oeste (dá para saber pela luz na fachada da igreja), e não diretamente atrás do artista, como deveria estar, pelas leis da física, para que ele pudesse ver um arco-íris. Além disso, segundo

peessoas que conhecem essas coisas muito melhor do que eu, o arco-íris está baixo demais no céu para a época do ano.

Talvez Constable estivesse se rebelando, depois de ter sido compelido a mudar sua pintura da Catedral de Salisbury uma década antes. Qualquer que seja o caso, o arco-íris é um gesto simbólico de que a tempestade (provavelmente a morte de sua esposa) passou e o reconhecimento de uma velha amizade, aludida pela posição do arco luminoso, que pousa sobre a casa do grande companheiro do artista, John Fisher. O céu varrido pelas nuvens é sensorial: uma massa tranquilizadora de emoção e devoção, de crescendo e serenidade. É o tipo de céu que um meteorologista descreveria como mau tempo, a ser evitado. Constable se contrapõe a essa pobreza de espírito e nos mostra toda a incrível beleza e espetáculo de um céu nublado — algo de que não deveríamos nos afastar, e sim contemplar maravilhados.

* Tradução livre de “Boats sail on the rivers,/ And ships sail on the seas;/ But clouds that sail across the sky/ Are prettier far than these”. (N. T.)



3. Ver através da dor: *As duas Fridas* (1939), Frida Kahlo.

Frida Kahlo: Ver através da dor

Frida Kahlo passou a vida adulta em dor quase constante depois de um horrível acidente de trânsito. Em certo sentido, isso acabou com a vida dela; em outro, criou novas possibilidades. Sua dor a ajudou a ver, abriu seus olhos e lhe permitiu dizer o que sentia por meio de pinturas que eram tristes e engraçadas, sombrias e alegres.

A HISTÓRIA DE Frida Kahlo é bem conhecida. A poliomielite na infância. A aluna de elite numa escola de predomínio masculino. O acidente de ônibus aos dezoito anos que a feriu e esmagou seus sonhos de ser médica. As sobrancelhas unidas. O casamento precoce com Diego Rivera, colega artista e revolucionário mexicano vinte anos mais velho. Os casos dele. Os casos dela, incluindo um breve romance com Trótski. A filiação ao Partido Comunista mexicano. O flerte com o surrealismo. A morte aos 47 anos. As quinhentas pessoas que compareceram a seu funeral no Palácio de Belas-Artes.

A vida de Frida Kahlo foi tão colorida quanto suas roupas, e tem sido tema de filmes, livros e muitas, muitas exposições. Mas ela é famosa não por causa de sua biografia. Existem inúmeras pessoas com histórias de vida movimentadas que estão há muito esquecidas. Ela alcançou a posição de ícone internacional por causa de sua arte, que se conecta com as pessoas ao longo do tempo e do espaço. Fãs das Américas, da Europa e da Ásia esperam educadamente na fila para ver suas pinturas alegóricas e politicamente carregadas. Elas têm uma ressonância universal, muito embora não sejam tecnicamente brilhantes nem espantosamente belas; são mais como poemas

em forma pictórica, feitos por uma artista que desnuda a alma não com a caneta, mas com o pincel.

Frida Kahlo tinha uma visão incrível, e sabia disso. Aos dezenove anos, escreveu uma carta ao namorado, Alejandro Gómez Arias, sobre sua misteriosa capacidade de perceber o que outros não percebiam. “Agora sei tudo, sem ler nem escrever [...]. Sei que não há nada além; se houvesse, eu veria.” Ela não estava se vangloriando; era basicamente um lamento. O horrível acidente que a transformara de promissora estudante de medicina em artista principiante ocorrera poucos meses antes. Ela e Alejandro estavam voltando a sua terra natal de Coyoacán, nos arredores da Cidade do México, quando um bonde bateu na lateral do ônibus em que viajavam e um corrimão de ferro atravessou Frida. Ela escapou da morte por um triz, com as costas quebradas, a pélvis esmagada e vários órgãos seriamente lesados. A partir de então, teve uma vida de desconforto crônico e cirurgias frequentes. “Agora vivo num planeta doloroso”, ela escreveu na mesma carta, “transparente como gelo; não há nada oculto.”

Se houve algum lado positivo nesse acidente que mudou sua vida, foi ter lhe deixado a percepção e o tempo para observar. Nas fotos tiradas posteriormente pelos amantes, bem como nas dezenas de autorretratos que ela produziu durante a vida adulta, podemos ver Frida vendo. O rosto sem expressão, os lábios vermelhos, o cabelo escuro, o leve buço — e aqueles olhos críticos. Com Kahlo, as luzes estavam sempre ligadas; mesmo quando entupida de álcool e drogas, ela avaliava o mundo como um tigre seguindo um cervo. Havia algo de inescrutável em seu semblante, uma imobilidade em sua presença: não sabemos o que ela está pensando, mas sabemos sem dúvida que ela está pensando.

Seria simplista demais dizer que a dor física constante era o tema de suas pinturas altamente personalizadas. O estilo de Frida Kahlo nunca foi tão

direto. O simbolismo, a metáfora e a narrativa eram os elementos fundamentais de sua arte. O sofrimento físico era central, mas não o seu tema único — constituía, na verdade, uma via de acesso para um leque muito maior de interesses. Ela não via a dor: usava a dor para ver.

Para entender como Frida Kahlo via, é importante entender como talvez pensasse. Ela politizou o pessoal muito antes que as feministas dos anos 1960 reivindicassem o conceito para si. Converteu-se na encarnação de seu amado México, uma nação que estava criando uma identidade nova após o fim do domínio colonial e a década revolucionária subsequente (1910-20). Sua agenda política era a agenda do povo, a agenda dos revolucionários mexicanos e de seus líderes, Emiliano Zapata e Pancho Villa. Ao se apresentar ferida mas resoluta em um quadro, ela representava o espírito ferido mas resolutivo de um México recém-libertado. Quando um colar de espinhos lhe perfurava a pele, fazendo-a sangrar, ela refletia sobre o sangue que os revolucionários haviam derramado para salvar a alma do país. Quando dividia uma imagem em duas metades opostas, estava pensando num México dividido. O que ela dizia, pintava, vestia e escrevia era um manifesto sobre a independência e a cultura do México. Esse era seu tema. A dor era a lente pela qual o via.

O desconforto constante lhe deu acesso às faculdades extrassensoriais necessárias para revelar as agonias e êxtases diários que ocorriam dentro de seu amado país. Não é possível pintar a ferida sem ferir. Frida Kahlo sem dor são os Rolling Stones sem Mick Jagger, ou uma margarita sem tequila. As chagas e as maravilhas que ela descrevia na tela mostravam seus sentimentos, o coração batendo de alegria num minuto e destroçado pelo desespero no minuto seguinte. Ela foi uma mulher ardente que teve muitos amantes, mas nenhum chegou próximo de Diego Rivera, que a tornou ao mesmo tempo a pessoa mais feliz e a mais infeliz do mundo. Certa vez, ela disse: “Sofri dois

acidentes graves na vida. Num deles, um bonde me derrubou [...] o outro é Diego”.

Rivera já era um revolucionário e artista de fama mundial, com uma carreira bem estabelecida, quando foi pintar um mural no anfiteatro da escola onde Frida, então com quinze anos de idade, estudava. Ele chegou com suas tintas e uma arma no bolso, caso algum estudante de direita tentasse matá-lo! No instante em que o viu entrando na escola, Frida soube que seriam amantes e que teria filhos com ele, previsão que não pôde se concretizar devido às lesões que sofreria três anos depois. Mas ele de fato veio a ser seu único marido, e ela a terceira de suas quatro esposas. Quando se casaram, Rivera tinha 43 anos, e Frida, 22. Ele era grande e corpulento, enquanto ela era magra e miúda. Tornaram-se um casal importante do México, festejados em Nova York e Paris e admirados na terra natal. Recebiam grandes artistas, políticos e intelectuais de todo o mundo. Tinham uma visão romantizada do país e, em certa medida, de si mesmos. Descreviam seu movimento artístico-político como mexicanidade, anunciando o México como um Estado marxista moderno, livre de governantes estrangeiros e reconectado a suas culturas mesoamericanas ancestrais, como a dos olmecas, astecas e maias.

Rivera e Kahlo promoviam suas causas por meio da arte e da ação, incluindo a filiação ao Partido Comunista mexicano e a rejeição pública da religião. Diego fez afrescos modernistas celebrando uma nova ordem mundial de fortalecimento dos trabalhadores sob a liderança comunista esclarecida. Frida pintou Stálin como um herói. Rivera colecionou objetos mexicanos antigos com o amigo Miguel Covarrubias, a quem fez referência em seus murais. Kahlo converteu o estilo pessoal em ativismo político ao usar as roupas tradicionais das mulheres tehuanas, descendentes indígenas dos zapotecas pré-colombianos que habitavam a região do istmo de Tehuantepec, no sul do México. Era um manifesto não só nacionalista, mas também

feminista, que enfatizava uma comunidade na qual as mulheres manifestavam sua posição econômica e social por meio de vestes, saias e blusas belamente elaboradas.

Kahlo e Rivera fundiram o antigo com a vanguarda. Inspirado em Le Corbusier, o arquiteto modernista mexicano Juan O’Gorman projetou para eles um ateliê duplo interligado por uma ponte de concreto na altura do telhado e circundado por uma cerca de cactos. Diego, ao voltar dos Estados Unidos para ver o que seu velho amigo tinha feito, gostou muito da obra. Ateliês independentes com entradas independentes criavam um ambiente de trabalho perfeito para um artista mulherengo. De modo geral, Frida suportava o mau gênio e as frequentes infidelidades do marido, muitas vezes respondendo na mesma moeda. Mas houve um caso que ela não conseguiu tolerar.

Em 1934, cinco anos depois de se casarem, Diego se tornou amante de Cristina, irmã mais nova de Frida. Ela ficou devastada. “É uma dupla dor”, escreveu a amigos. “Eu só tinha Diego e minha família aqui no México.” Ela foi para Nova York encontrar amigos e conversou com o pai — Wilhelm “Guillermo” Kahlo, um fotógrafo alemão que se mudara nos anos 1890 para o México, onde conhecera e se casara com Matilde, a mãe mexicana de Frida. Frida adorava o pai, que teve um papel fundamental em lhe ensinar a ver e ser vista (ele a fotografou muito), mas não foi de serventia alguma naquela ocasião, como ela mesma observou: “Meu pai é uma pessoa maravilhosa, mas lê Schopenhauer dia e noite e não me ajuda muito”. Ele era capaz de lidar com filosofias complexas, mas não com o relacionamento complicado da filha. Enfiava a cara num livro e não dizia nada.

A obra de Frida ficou mais franca e intensa. O humor que costumava introduzir em seus trabalhos evaporou. A sátira evoluiu para um exame freudiano de si mesma:

Visto que meus temas sempre foram minhas sensações, meus estados de espírito e as reações profundas que a vida provoca em mim, muitas vezes objetifiquei tudo isso em figuras de mim mesma, o que era a coisa mais real, mais sincera que eu podia fazer para expressar o que sentia dentro e fora de mim.

Quando André Breton, o autoproclamado fundador e líder do surrealismo, visitou o México e viu o trabalho de Frida, declarou imediatamente que a obra e a artista faziam parte de seu movimento. Impressionado com a fúria e o tom sombrio dos trabalhos de Frida, ele afirmou que suas delicadas pinturas de pesadelos e abortos eram como “uma fita em volta de uma bomba”. Em seguida, convidou-a para expor sua obra em Paris, e ela aceitou o convite — afora qualquer outra coisa, precisava se afastar de casa.

Enquanto Frida trabalhava numa série de novas pinturas para expor na França e apresentava uma exposição de sucesso em Nova York, seu casamento se desintegrava. Depois de quatro anos, a irmã ainda fazia parte da vida romântica do marido, e a situação ficou insustentável. Em 1939, Frida se divorciou de Diego, o que a inspirou a produzir uma de suas pinturas mais famosas, *As duas Fridas*.

O quadro é muito maior do que suas pinturas habituais, que tendiam a ser pequenas, pois muitas vezes ela estava presa no leito, ou sentada com mobilidade bastante restrita. *As duas Fridas*, porém, é uma composição quadrada de grandes dimensões, com $173,5 \times 173$ centímetros — quase em tamanho natural. Existem duas explicações para essa súbita mudança de escala. Uma delas é comercial. André Breton recomendou que ela produzisse alguns trabalhos maiores para a mostra em Paris, pois os colecionadores europeus preferiam pinturas grandes. A outra é que ela tinha muito a dizer. *As duas Fridas* é a pintura suprema do rompimento.

O tom é dado pelo plano de fundo, tempestuoso e agourento. No primeiro plano, sentadas num banco de vime verde, de mãos dadas, estão as duas Fridas. Elas têm os ombros levemente voltados um para o outro, mas os olhos

fitam diretamente o espectador: não se trata de uma conversa entre as duas; elas estão falando conosco. Uma Frida usa roupas mexicanas tradicionais, a outra um vestido de casamento em estilo colonial. Esses são os dois lados de Frida: a Frida mexicana com raízes indígenas pelo lado materno e a Frida europeia com a herança germânica pelo lado do pai. Desconfiamos que Diego prefere a Frida mexicana, porque é essa Frida que segura na mão esquerda uma foto dele em miniatura. Ela está presa a uma veia cheia de sangue que sobe pelo braço e vai até o coração cortado ao meio, exposto no lado externo do corpo. A veia sai de uma artéria e vai até a Frida europeia, que tem a outra metade do coração batendo sobre o peito. Então, passa por outra artéria e desce até a mão direita, que segura uma tesoura de fórceps, fechada sobre a veia para conter o sangramento. Bem, não totalmente. Um pouco de sangue pingou no vestido da Frida europeia, misturando-se com as flores vermelhas que enfeitam a bainha.

É possível entender por que Breton, com seu gosto pelo macabro e o doentio, se deliciaria com o mórbido retrato de Frida sobre seu casamento. Ela pôs tudo à mostra ali: o problema dos órgãos, as hospitalizações, o conhecimento anatômico, por ter estudado medicina, o dualismo de suas origens (era mestiça), seu estoicismo, a identidade mais antiga e a mais nova, o interior e o exterior, o corpo e a mente, a Madona e o Menino, a vida e a morte.

A Frida europeia tem sangue nas mãos, a Frida mexicana tem amor. O céu ameaçador se fecha, num sinal de apreensão quanto ao rumo futuro — dominação ocidental ou valores mexicanos? Há mais coisas. Embora ela se proclamasse ateu, a religião desempenhava um papel significativo em sua perspectiva e estilo pictórico. Podemos ver isso na apresentação do sagrado coração, ferido e ensanguentado, com os ventrículos subindo e formando uma cruz, na esperança, talvez, de uma cura milagrosa. O sangue poderia ser o de

Cristo, símbolo de martírio, amor incondicional e redenção. O retrato de Diego é um retábulo, um pequeno quadro devocional que faz parte da arte popular da Igreja católica, em que Kahlo foi criada. Teria ela reencontrado a fé em Deus, em lugar da fé em um marido infiel? Suas paredes eram cobertas de ex-votos, orações em forma de imagens do tamanho de cartões-postais contendo histórias pictóricas acompanhadas por um texto. Os ex-votos exerceram uma influência notável sobre Frida, cujas pinturas devem muito à estética desses pequenos quadros, que, mais do que a técnica pictórica, privilegiam as imagens de fácil leitura, sem qualquer tentativa de representar a perspectiva de modo convincente ou de atingir os níveis mais básicos do desenho acadêmico. Deixando de lado floreios desnecessários e destacando a história embutida nas imagens, os ex-votos resultam em composições duras, rígidas, com um ar fantasmagórico: efeito que Kahlo dominava amplamente.

As duas Fridas, ao contrário de muitos outros quadros da artista, não encontrou comprador ao ser exposto. Talvez Breton estivesse errado ao incentivá-la a produzir quadros grandes. Ele sem dúvida estava errado ao considerá-la uma surrealista, como ela própria deixou bem claro: “Nunca pintei meus sonhos, pintei minha realidade”. Essa é a maneira de entrar na arte de Frida Kahlo. Seus quadros não eram as divagações excêntricas que Breton julgava que fossem. Faziam parte da época e do lugar onde ela vivia. Frida produzia imagens explicitamente políticas, muitas vezes não se limitando a sugerir uma propaganda. Ela estava profundamente comprometida em ajudar a moldar o futuro do México, e fez isso tornando-se sua encarnação cultural. A artista e sua nação eram e continuam a ser indissociáveis.

Frida Kahlo, não fosse o acidente, provavelmente teria sido médica. Em vez de destroçá-la, ele a moldou. Ela aprendeu a viver com a dor e a usá-la como meio de ver o mundo e seu lugar nele, a dor do acidente, dos abortos espontâneos, dos casos de Diego, da traição da irmã, do passado colonial, das

tradições perdidas, do Ocidente dominador, do turbilhão em seu país. Ela era uma força da natureza à qual poucos conseguiam resistir. Nem mesmo Diego foi capaz, e, um ano depois do divórcio, pediu-lhe que se casasse de novo com ele. E ela aceitou.



4. Ver a música: *Composição VII* (1913), Wassily Kandinsky.

Wassily Kandinsky: Ver a música

A cor é o teclado. O olho é o martelo, enquanto a alma é um piano de muitas cordas. O artista é a mão por meio da qual as diferentes teclas fazem a alma humana vibrar.

WASSILY KANDINSKY

O QUE VOCÊ OUVI quando olha uma pintura? Nada? Eu também. Tentemos outra forma de arte. O que você vê quando ouve uma música? Nada, ainda? Mesma coisa aqui comigo. A chance então é que você — assim como eu — não seja dotado de sinestesia, uma anomalia neurológica em que um dos sentidos humanos (tato, olfato, visão, audição, paladar) aciona outro. Por exemplo, você aspira o perfume de uma rosa e se sente invadido pelo sabor de café: um caminho sensorial ativado gerou resposta em outro. A palavra “sinestesia” vem do grego, formada por *syn* (juntamente/ao mesmo tempo) e *aísthesis* (percepção/sentido). É uma anomalia relativamente rara, que dizem ter um predomínio desproporcional entre artistas, de todos os tipos. Duke Ellington, Kanye West e Lorde são três dentre muitos músicos que, ao que consta, vivem com essa faculdade multimodal. Pharrell Williams também. Ele descreve o fenômeno como sua “única referência de entendimento” e a base de seus talentos.

O escritor Vladimir Nabokov e o compositor Franz Liszt tinham sinestesia, condição que alguns consideram não uma maldição, mas uma bênção cognitiva. Ao que parece, ela também afetou alguns famosos pintores modernos do século xx, inclusive dois mestres das cores cacofônicas: Vincent van Gogh e Wassily Kandinsky. Para ser sincero, não tenho muita certeza

sobre Van Gogh — ele tinha um monte de outras coisas —, mas, quanto ao russo, não há dúvidas. Em 1911, ao ouvir uma nova peça musical do compositor austríaco de vanguarda Arnold Schönberg, Kandinsky pegou imediatamente suas tintas e fez uma pintura chamada *Impressão III (Concerto)*, que é uma imagem das cores e formas que ele “viu” enquanto ouvia a música de Schönberg. Trata-se de uma espécie de manifesto, resumindo a ideia de Kandinsky de que somente quando unimos os dois sentidos, a visão e a audição, é que realmente sentimos o que vemos e vemos o que ouvimos: “Nossa audição das cores é tão precisa que talvez seja impossível encontrar alguém que tente representar sua impressão do amarelo-vivo usando o registro baixo do piano, ou descrever a laca garança [vermelho] como a voz de uma soprano”.

Kandinsky gostava do amarelo-vivo. Essa cor aparece em grandes faixas em *Impressão III (Concerto)*, uma imagem basicamente abstrata em que mal e mal conseguimos discernir em primeiro plano um grupo de ávidos frequentadores de concertos inclinados na direção da tampa triangular preta de um piano de cauda. A cena é emoldurada por um bloco de tinta amarela, sugerindo que o evento ocorreu nas areias de uma praia, e não no edifício gelado de Munique onde realmente teve lugar. É um voo da imaginação do artista, mais do que uma representação pictórica factual. A pintura representa as emoções e sensações interiores de Kandinsky reagindo ao som da composição atonal de Schönberg: não se trata exatamente de uma tentativa de “pintar a música”, mas de uma composição pictórica inspirada pela música. Ele via imagens quando ouvia música, e ouvia música quando olhava imagens.

Neste momento, se você me perguntasse o que estou vendo pela janela aberta, eu lhe diria que é uma faixa litorânea com curvas suaves (estou de férias). Se você me pedir mais detalhes, vou lhe falar do velho muro de pedras com um portão que se abre para um caminho sinuoso, que então se

transforma em areia dourada que leva para um mar prateado onde afloram amontoados de pedras que hospedam gaivotas e uma garça isolada. Se você insistisse um pouco mais, eu notaria o céu azul pontilhado de nuvens brancas, o brilho do sol no meio da tarde e a ilha distante: um posto avançado rochoso que abriga uma enorme colônia de atobá-boreal. Em momento algum mencionarei qualquer som entre os inúmeros que consigo ouvir. Isto porque aprendi a olhar abafando o som. Quero dizer, até agora. Eis aqui o que vejo seguindo a lição do livro audiovisual de Kandinsky.

O muro de pedras marrom-avermelhadas tem um caloroso tom grave, sobre o qual é possível ouvir o flautim do vento soprando entre o capim verde alto. A areia dourada da praia tem um zumbido sonoro que segue no ritmo melódico de um tambor de desfile enquanto o mar avança e banha a costa. Não vou prosseguir, mas estou “ouvindo” enquanto descrevo, tendo despertado um sentido reprimido a fim de fazer uma observação ao mesmo tempo visual e auditiva. Posso não ser sinestésico como Kandinsky, mas sua abordagem sensorialmente consciente do mundo visual nos mostra que há mais coisas a ver além do que os olhos enxergam.

O artista russo escreveu extensamente sobre a relação que ele julgava existir entre a música, a visão e a pintura em *Do espiritual na arte*, texto famoso publicado em 1912. Nele, Kandinsky resume suas ideias sobre a relação entre música e arte em nossa psique com uma personalíssima prosa púrpura: “A cor é o teclado. O olho é o martelo, enquanto a alma é um piano de muitas cordas. O artista é a mão por meio da qual as diferentes teclas fazem a alma humana vibrar”. Para ele, a grande arte e a grande música tinham a mesma finalidade, isto é, expressar o espírito humano de maneira a captar a personalidade do artista e a época em que ele vivia. O resultado, se bem-sucedido, seria uma suprema obra de arte que “vibraria” na alma daqueles que a vivenciassem, levando a um despertar espiritual.

Era uma época, no Ocidente, de filosofias e teorias utópicas pós-românticas e pré-modernistas, entre as quais se destacava a teosofia, uma espécie de religião adotada por Kandinsky que mesclava credos estabelecidos e misticismo ocultista. Arrebatado por uma era de aventuras no plano astral, Kandinsky começou a pensar a música como a forma artística mais iluminadora de todas em termos espirituais, por ser inteiramente abstrata. Afinal, numa composição de Schönberg não há imagens nem palavras para lembrar ao ouvinte as fainas do cotidiano. Em vez disso, aqueles que a ouviam estavam livres para deixar a mente explorar um âmbito espiritual evocado pelos sons. Kandinsky acreditava que a arte podia desempenhar um papel semelhante, sobretudo se deixasse de pintar cenas ou objetos facilmente identificáveis e seguisse o caminho da música para um mundo de abstração. Assim, ele abandonou as paisagens vivamente coloridas que havia pintado em seus anos iniciais como artista e passou a se concentrar cada vez mais em criar imagens não figurativas, compostas de cores e formas, em vez de pessoas e lugares.

Seu caminho para a abstração foi incomum. Antes de se dedicar à arte, Kandinsky era um jovem e promissor advogado russo que, em 1896, ao assistir a uma apresentação da ópera *Lohengrin*, de Wagner, no Teatro Bolshoi de Moscou, “viu coisas”. Pouco tempo depois, foi a uma exposição de Monet e ficou impressionado com a prioridade que o impressionista francês dera às cores, em lugar do objeto, em suas pinturas das medas de feno. Ao vê-las e ouvir Wagner, o jovem advogado teve uma epifania dupla, e prontamente trocou seus livros jurídicos por telas e pincéis.

Logo estava vendo sons nas cores e ouvindo as cores musicalmente. O laranja, disse ele, era como um “sino de igreja de tamanho médio, lembrando uma voz grave de contralto, ou a melodia de um violino alto”. O violeta, por outro lado, era “o som de um corne-inglês, de uma flauta doce ou de

instrumentos de madeira de tom baixo e profundo (um fagote, por exemplo)”. Kandinsky tinha uma tradução igualmente lírica para todas as cores de sua paleta, inclusive o vermelhão, que “soa como uma trompa e é comparável ao estrondo dos pratos”.

Suas aventuras no cruzamento entre arte e música atingiram as notas mais altas em 1913, com uma pintura de 2×3 metros intitulada *Composição VII*. Trata-se de uma peça intensa e turbulenta, que tem muito da dissonância que o artista conheceu pela primeira vez nas composições atonais de Schönberg, e faz parte de uma série de dez pinturas, todas com o título *Composição*, que ele produziu ao longo de três décadas (as três primeiras da série se perderam durante a guerra), e todas provindo de um mesmo ponto de partida psicológico, que ele descreveu com floreios poéticos:

[...] com sentimentos lentamente desenvolvidos, que se formaram dentro de mim durante longo tempo, e testados de maneira minuciosa, elaborados depois de terem sido concebidos a partir da intuição. Dou a esse tipo de pintura o nome “Composições”. Razão, consciência, intenção e finalidade desempenham um papel preponderante. Todavia, elas não devem ser consideradas um mero cálculo, visto que o fator decisivo é o sentimento.

Postei-me diante da *Composição VII* e fiquei assombrado com sua escala e ambição. Pude sentir as emoções do artista irradiando como o calor de uma fogueira numa noite fria. Kandinsky diria que eu estava vivenciando a espiritualidade intrínseca da pintura, que se dava a conhecer a mim. Talvez fosse isso mesmo; a pintura certamente tem uma energia inflamável, com cores e formas se sobrepondo e se entrecruzando, saltitando em torno da tela como sapos numa pilha de folhas.

O vermelho, o preto, o amarelo e o azul destacam-se num show em tecnicolor que traz muitos dos padrões e motivos favoritos de Kandinsky. Ele pensava, por exemplo, que a inclusão de um círculo azul fazia a síntese da natureza interior das coisas — de nossos sentimentos e inconsciente — com o mundo exterior e o universo. E há também as formas triangulares, que aludem

ao espiritual na arte, e os elementos montanhosos escuros, que remetem à iconografia e ao folclore russos. Olhe um pouco mais de perto e você verá os remos se destacando de um barco cheio de passageiros, balançando em alto-mar, imagem muito utilizada por Kandinsky ao longo de toda sua carreira. Afora isso, é difícil dar qualquer sentido visual coerente à *Composição VII*, a não ser acompanhando o fluxo de Kandinsky e se deixando levar por sua vigorosa energia, tratando a tela como o pintor gostaria: como um magnífico arranjo musical.

Passado quase um quarto de século, em 1936, Kandinsky estava trabalhando em sua penúltima *Composição*, a de número IX. Nesse meio-tempo, Arnold Schönberg, seu velho amigo e inspirador, havia aceitado orientar um estudante americano chamado John Cage, um rapaz entusiasmado que recorrera ao grande compositor para aprender o contraponto. Foi com Schönberg que Cage, assim como ocorrera com Kandinsky, aprendeu a desconstruir e reconstruir as composições, dando às pausas (o preto para Kandinsky, o silêncio para Cage) tanta atenção quanto às notas. Kandinsky e Cage vinham de lugares muito diversos e tinham históricos muito diferentes, mas se tornaram pioneiros da abstração graças em parte à influência de Schönberg. O russo descobriu uma nova maneira de fazer arte removendo em boa parte o elemento figurativo, para que pudessemos “ouvir” as cores e senti-las vibrando dentro de nós. Cage criou uma nova maneira de fazer música removendo por completo o som, para que pudessemos “ouvir” o silêncio e senti-lo vibrar dentro de nós.

Foi em 1952 que Cage, hoje visto como um compositor de vanguarda americano, produziu sua obra-prima 4'33'', uma composição de quatro minutos e 33 segundos para vários instrumentos. Todos os músicos reunidos para tocar a peça foram instruídos a depor os instrumentos e ficar sentados em silêncio ao longo dos três movimentos, que duravam quatro minutos e 33

segundos. A reação inicial de muitos daqueles que “ouviram” a execução da peça foi que se tratava de um gesto satírico e subversivo que devia muito ao moleque travesso do começo do século xx, o movimento dadaísta. Mas não era essa a intenção de Cage. A peça trata do *tempo* e do “som” de uma pausa. O que realmente ouvimos nesses quatro minutos e 33 segundos, quando os músicos estão sentados quietos ao lado dos instrumentos sem os usar, não é o silêncio, e sim a trilha sonora do cotidiano. Ouvimos as pessoas se mexendo na cadeira e tossindo de vez em quando. Há o som da chuva no telhado ou de um carro passando. A madeira estala, as portas se fecham, as luzes zumbem. Ficamos tão hiperconscientes de nossa própria audição que mesmo pôr a mão no rosto parece gerar um ruído tão alto que é capaz de incomodar os que estão sentados por perto.

Kandinsky, Schönberg e Cage estavam explorando o papel desempenhado pelo som em nossas vidas. Os dois músicos faziam isso por meio de uma investigação formal da estrutura e do tempo; o pintor, explorando maneiras de dar visibilidade ao som. O fato de conseguir combinar instintivamente música e imagens devia-se à sua sinestesia; o fato de sua arte nos incentivar a ouvir enquanto olhamos deve-se a seu talento e à sua espiritualidade. Sua maneira sonora de ver acrescenta uma dimensão ao modo como percebemos nosso ambiente, ativando sentidos em geral dormentes enquanto observamos. Ele nos ajuda a ter um novo olhar, a pensar outra vez: a ver não só com os olhos, mas também com os ouvidos.



5. Ver como terapia: *Sala de espelhos do infinito: Campo de falos* (1965), Yayoi Kusama.

Yayoi Kusama: Ver como terapia

As pessoas passam horas na fila para entrar numa das espelhadas *Salas do infinito* de Yayoi Kusama, ou numa galeria que ela recobriu com bolinhas. A artista cria esses mundos para tornar visíveis seus medos mais profundos, para que os vejamos e os enfrentemos junto com ela.

PERGUNTE A QUASE qualquer pintor ou escultor, famoso ou não, por que eles fazem o que fazem, e eles lhe darão a mesma resposta: é uma compulsão. Pergunte que conselho dariam a um artista aspirante, e eles provavelmente recomendarão que você só tente a carreira se não tiver nenhuma outra escolha. O artista vivido sabe, em geral por dura experiência, que fazer arte pode ser um ciclo infeliz e interminável de frustrações e decepções. O francês Paul Cézanne, talvez o maior pintor da era moderna, morreu em 1906 achando que havia fracassado. Mesmo para espíritos mais alegres, como o britânico David Hockney — para quem pintar é uma alegria —, a arte é uma obsessão que ocupa toda a vida. Se ele não está pintando, coisa que faz praticamente todos os dias, está contemplando, pensando ou falando sobre pintura. Para ele, é impossível parar de se expressar em quadros; a premência é irresistível. O fato é que a arte, mais do que uma vocação, é um vício.

Um vício que por vezes nasce da necessidade de lidar com um trauma psicológico profundo. Basta olhar as obras torturadas dos expressionistas alemães nos anos que se seguiram a suas horrendas experiências durante a Primeira Guerra Mundial. George Grosz, Otto Dix e Max Beckmann ficaram traumatizados pelo que viram e fizeram entre 1914 e 1918, coisas que levaram

a vários colapsos nervosos e instabilidades mentais. Seus quadros fraturados, irregulares, tão cheios de dor e sofrimento, eram uma forma de exorcizar o espírito torturado. A artista japonesa contemporânea Yayoi Kusama (nascida em 1929) é outra para quem a arte é uma forma de terapia. Ela também sofreu abalos psicológicos com a brutalidade da guerra, trabalhando joventinha numa fábrica militar, dia e noite, durante a Segunda Guerra Mundial, costurando paraquedas e uniformes para os soldados japoneses. Era uma adolescente frágil e ansiosa quando duas bombas atômicas foram lançadas sobre seu país.

Muito antes de criar os ambientes de bolinhas que tanto agradam às multidões, Kusama, recém-saída da escola de arte, produzia pinturas que lidavam especificamente com a angústia gerada pela guerra. Em 1950, ela pintou o sombrio e expressionista *Acumulação dos cadáveres (Prisioneiro cercado pela cortina da despersonalização)*, que apresentava um círculo dantesco do inferno descendo em espiral para um vácuo no centro, vazio a não ser pelos restos carbonizados de duas árvores mortas. É uma pintura arrepiante, com seus tubos vermelhos e pretos que lembram intestinos humanos doentes, e muito distante do estilo japonês convencional que Yayoi, então com 21 anos, havia aprendido; uma tela que devia mais aos surrealistas europeus, em especial Max Ernst, do que à terna celebração da natureza típica das pinturas Nihonga tradicionais.

“Estou me dedicando à arte para corrigir uma incapacidade que começou na minha infância”, disse ela. Uma infância em que uma menina já muito sensível e talentosa ficou desconcertada pela mãe, que a proibiu de pintar e desenhar, insistindo que, em vez disso, espionasse o pai mulherengo. O escritor inglês Philip Larkin escreveu um poema famoso, “This Be the Verse”, sobre pais como os de Yayoi. A “incapacidade” a que ela se referiu era e ainda é um problema psiquiátrico. Desde muito cedo, Kusama sofria de intensos

ataques de pânico e alucinações, episódios durante os quais abóboras falavam com ela, o que é até legal, ou em que se sentia aniquilada por um universo inteiro de padrões, o que não é.

Ela contou várias vezes sobre um episódio que a assombra até hoje. Ela estava em casa, na cidade provincial de Matsumoto, na área montanhosa central do Japão. Era uma criança e estava sentada à mesa, apreciando tranquilamente o padrão floral vermelho da toalha. Então olhou para cima e ficou atônita ao ver o mesmo padrão nas paredes e no teto. E também no chão! Foi pavorosamente estranho. Mas então ela percebeu que também tinha se obliterado e desaparecido nas flores vermelhas! Kusama se levantou e disparou pelo corredor numa tentativa de expulsar o padrão floral, mas ele recobria tudo, inclusive as escadas que agora ela subia. A estrutura de madeira cedeu, fazendo-a cair num enorme vazio não muito diferente daquele que ela pintaria em *Acumulação dos cadáveres (Prisioneiro cercado pela cortina da despersonalização)*. Yayoi sentiu-se desaparecendo num universo sem fim, e ficou aterrorizada, dizendo mais tarde: “Eu tinha começado a me apagar, a girar no infinito do tempo sem fim e no absoluto do espaço, e a ser reduzida a nada”.

Essa *bad trip* psicótica precoce se tornou a base de todo o seu trabalho e de sua forma de ver. É desenhando e pintando que Kusama enfrenta e lida com seus medos mais profundos. Ela diz que a arte é seu “remédio” e que converte seus “problemas psicológicos em arte”. Talvez soe estranho, mas a arte pode atender a essa finalidade para todos nós. Filmes de terror, contos de fada edificantes, cinema-catástrofe, romances policiais e personagens cômicos com heróis em ação nos obrigam a enfrentar nossas ansiedades reprimidas. O alívio vem com o reconhecimento do medo e o preparo para lidar com ele. O pavor primitivo em relação à morte é amenizado; sobrevivemos. E não só: temos o benefício adicional do sentimento de euforia produzido pelo sistema de reação

ao estresse de nosso corpo, que, ao nos impelir a lutar ou fugir, libera adrenalina e endorfinas revigorantes em nossas veias. Nesses momentos, de fato sentimos a força vital, uma afirmação da existência que Yayoi chama de “a energia da vida” — esta é a matéria-prima que ela transforma em arte.

A intenção da artista é criar seu próprio “Mundo Kusama”: uma manifestação física de sua imaginação, que transforma aquelas sinistras flores cor de sangue que a perseguiram pela casa, com suas faces redondas ameaçadoras, em simpáticas bolinhas vermelhas sobre fundos imaculadamente brancos (ou vice-versa). Ela começou a pintar pontos e bolinhas por volta dos dez anos de idade, e assim continuou desde então. No início, eles pareciam gotas de chuva na tela, ou nódulos escuros numa criatura estranha. Foi até esse ponto que ela chegou como jovem artista morando no Japão, um país que lhe parecia sufocante. Para se desenvolver em termos artísticos e intelectuais, ela precisava fugir:

Não havia hipótese de ficar no Japão. Meus pais, a casa, a terra, os grilhões, as convenções, o preconceito [...]. Para uma arte como a minha — que realmente combate no limite entre a vida e a morte, interrogando o que somos e o que significa viver e morrer —, o país era pequeno demais, servil demais, feudal demais e desdenhoso demais das mulheres. Minha arte precisava de uma liberdade mais irrestrita e de um mundo maior.

Kusama foi então para os Estados Unidos — primeiro Seattle e mais tarde, em 1958, Nova York. Seu inglês era pobre, mas seus pais não. Donos de uma grande empresa de sementes de flores e vegetais, que podem ter sido um gatilho inicial para os ataques de pânico da filha, eles lhe deram dinheiro suficiente para que sobrevivesse por um tempo — e que ela costurou na barra do quimono. Ao chegar aos Estados Unidos, a jovem Yayoi ainda estava em sua fase surrealista, e imediatamente ficou impressionada com o trabalho expressionista abstrato de Jackson Pollock e Willem de Kooning, que a fizeram ver os efeitos emocionais que era possível alcançar fazendo quadros grandes com pinceladas dinâmicas. Pollock pintava para acalmar seus demônios; Yayoi

percebeu isso e começou a cobrir telas enormes com densas camadas de tinta branca e preta para lidar com os dela.

O resultado foi uma série de grandes pinturas monocromáticas — uma delas com cerca de dez metros de comprimento — chamada coletivamente de pinturas da *Rede do infinito*. Kusama diz que teve a ideia quando sobrevoava o Pacífico, a caminho dos Estados Unidos. Em certo momento da viagem, ela olhou para baixo e viu “redes em contínua expansão sobre o oceano”. E, de fato, suas pinturas de redes, vistas de cima, parecem mesmo um mar ligeiramente agitado, com curvas de empaste branco se erguendo como ondas na superfície e revelando mais abaixo um fundo preto. Para Kusama, a tinta preta representava o universo infinito em que ela cairia se não fossem as redes. São pinturas hipnóticas, uma combinação das estéticas oriental e ocidental que, de início, parece benigna, mas logo fica mais perturbadora conforme olhamos mais de perto — como se a matéria escura sob o mar nos puxasse para um abismo eterno.

Essas são as primeiras pinturas em que Kusama aborda plenamente seus medos, sem o diversionismo de elaborações excessivas. As telas são puras e diretas, consistindo apenas em formas orgânicas monótonas incansavelmente repetidas ao longo de uma grande superfície. Foram um avanço para ela e para a arte em termos mais gerais. Embora seja possível interpretá-las como derivadas do expressionismo abstrato, elas se destacam em sua austera simplicidade como exemplos iniciais do que viria a ser conhecido como minimalismo. Com efeito, um dos pais fundadores do minimalismo, o escultor americano Donald Judd, não só escreveu entusiasticamente sobre as pinturas da série *Rede do infinito*, como foi também uma das primeiras pessoas a comprar uma delas.

Os dois artistas tornaram-se amigos. Tinham ateliês no mesmo edifício, e, quando Kusama se debatia com alguma ansiedade da infância, Judd estava ali

para ajudá-la. O pavor do “autoapagamento” numa profusão de flores vinha acompanhado por uma fobia em relação ao sexo — talvez porque ela fosse forçada pela mãe a espionar as infidelidades do pai. Aqui também Kusama converteu a repugnância em arte, usando a mesma técnica de interminável repetição de formas até que elas se tornassem assoberbantes, processo que descreveu como “acumulações”: “As coisas empilhadas umas por cima das outras criam um mundo em expansão que se estende até os limites do universo. Essa é a imagem simples que tenho [...]. As acumulações são o resultado da minha obsessão, e essa filosofia é o tema central da minha arte”.

Dessa vez, as formas não eram pinturas de ondas, mas objetos feitos de um material esbranquiçado, com o aspecto de meias, inflados de modo a parecerem falos. Yayoi e Donald passaram dias fazendo milhares de formas de tipo fálico para montar o que Kusama chamou de “esculturas macias”, poltronas e sofás cobertos por seus paus de pano, que transformavam objetos de medo em itens do cotidiano. Numa obra correlata, ela adornou com falos um barco a remo — por dentro e por fora —, tirou uma foto da obra e imprimiu centenas de pôsteres, criando um papel de parede que recobria paredes, chão e teto (numa referência àquele episódio da infância com a toalha de mesa de estampa floral). Andy Warhol gostou tanto do efeito de *Agregação: Mostra de mil barcos* (1963) que, ao que consta, copiou a ideia em seu *Papel de parede de vacas* (1966) — o que irritou Yayoi, que, sendo uma mulher asiática pioneira, sentiu que estava sendo ignorada e excluída por um establishment artístico que privilegiava homens brancos e ocidentais.

Os ataques de pânico voltaram, bem como os pensamentos suicidas. O sonho americano de Kusama estava virando um pesadelo. Mas ela ainda tinha uma carta na manga. Era ótima na autopropaganda e uma talentosa geradora de imagens. Junte essas duas coisas e pronto: você pode virar notícia. Foi exatamente isso que ela fez. Kusama ganhou a atenção da imprensa mundial

com happenings nus em Nova York em protesto contra a Guerra do Vietnã. Basicamente, nesses eventos encenados ao vivo ela pintava bolinhas em seu corpo nu e no corpo daqueles que faziam ocupações e passeatas de protesto a seu lado. Agora a imprensa prestava atenção nela, canetas a postos, câmeras clicando.

A seguir, na Bienal de Veneza de 1966, Kusama encantou o mundo artístico com sua instalação “pop-up” chamada *Jardim de narcisos Kusama*, em que dispôs 1500 bolinhas lisas espelhadas na frente do Pavilhão Italiano principal, pondo-as à venda por dois dólares cada, com um cartaz que dizia: “Seu narcisium [sic] à venda por dois dólares”. Os organizadores não acharam graça e a tiraram dali, mas antes disso ela conseguiu trocar o quimono por uma malha justa vermelho-viva que atraiu os paparazzi, e ficou posando para as câmeras entre os reflexos gerados por seu oceano de bolinhas brilhantes.

A conclusão a que se podia chegar por impulso era que Kusama não passava de uma exibicionista manipuladora da mídia. No começo dos anos 1970, sem dúvida, foi essa a opinião que a mídia teve dela, tanto nos Estados Unidos quanto no Japão. E, até certo ponto, eles não estavam errados. Kusama operava e ainda opera com grande competência no que diz respeito a ações de relações públicas capazes de chamar a atenção. Mas tem boas razões para isso. Em primeiro lugar, teve de se destacar e se firmar sozinha para ter alguma chance como mulher japonesa desconhecida no cenário artístico americano do pós-guerra, extremamente machista. E, em segundo lugar, ela é sua arte, por dentro e por fora. Transforma seu alarme gerador de pânico em experiências positivas e vitalizantes. Ao dar o passo adicional de se colocar dentro da própria arte e habitar seu Mundo Kusama, ela completa a obra — a estrela em seu universo fruindo a fantasia e a liberdade: Alice em seu País das Maravilhas.

Tudo isso se juntou em 1965, quando ela apresentou *Sala de espelhos do infinito: Campo de falos*, uma sala de 25 metros quadrados totalmente espelhada

e cheia de falos de pano cobertos de bolinhas. Ali, a apreensão em relação ao sexo se une a seus inquietantes episódios alucinatórios. É o carma negativo subjugado, dobrado à vontade da artista, neutralizado e então controlado. Kusama não se limita a ver seus traumas, ela os traz à vida e, com isso produz uma arte que atinge milhões de pessoas em todo o mundo. Jovens e velhos passam horas na fila para entrar em uma de suas salas espelhadas ou galerias cobertas de bolinhas — para ter a chance de observar a vida pela perspectiva da artista.

Yayoi Kusama está longe de ser a única a utilizar a arte como terapia a fim de vencer uma ansiedade extrema; o medo é uma das fontes mais comuns da inspiração criativa. Mas as experiências psicológicas de Kusama são únicas, assim como as minhas e as suas. Em outras circunstâncias, poderiam tê-la destruído, mas a construíram. Ela as utilizou para ver e ser vista, e para se tornar uma das artistas mais originais e inovadoras de nossa época. Kusama diz que nasceu numa família e numa cultura que reprimiam as emoções, mas, apesar da resistência dos pais e dos momentos em sua carreira em que foi ridicularizada, prevaleceu ao mostrar ao mundo o poder terapêutico de enfrentar seus medos. Não foi fácil. Em 1973, ao voltar dos Estados Unidos para o Japão, ela estava num estado desesperador, tendo sofrido problemas físicos de saúde e um colapso nervoso, seguido por uma depressão que teve de combater todos os dias. Em 1977, Kusama deu entrada voluntariamente num hospital psiquiátrico em Tóquio, onde permanece até hoje. Todas as manhãs, ela se levanta, vai até seu ateliê a duas quadras de distância e trabalha o dia inteiro. O irônico é que agora, depois de se afastar da fúria competitiva do mundo artístico, ela é muito mais famosa e apreciada. Em 1993, chegou a ser convidada de novo para a Bienal de Veneza — não para reprisar sua instalação pop-up, mas na condição de primeira artista mulher a representar sozinha o Japão nesse prestigioso evento. É uma reviravolta e tanto, do terror do

apagamento à adoração internacional. Ela nos mostrou o mundo da maneira como o vê, um mundo cheio de amor e bolinhas.



6. Ver para valer: *Notary* (1983), Jean-Michel Basquiat.

Jean-Michel Basquiat: Ver para valer

Notary é um instantâneo da mente e da alma de Basquiat, e um registro sobre a maneira como todos nós pensamos e percebemos. Qualquer coisa que pensemos estar olhando, nós a vemos através de uma montagem confusa de pensamentos pela metade, sentidos dormentes e imagens periféricas. Nunca se vê nada de maneira totalmente isolada.

AS PINTURAS DE Jean-Michel Basquiat do começo dos anos 1980 são muito boas. *Notary* (1983) é magistral. Ninguém nunca fez uma obra assim, nem antes nem depois. Trata-se de uma massa irregular em que o artista rabisca ideias, emoções, opiniões, referências, conversas, observações, retratos, reportagens, trocadilhos, camadas, redações, reduções, redesenhos e constantes reavaliações. Parece uma miscelânea incoerente, mas na verdade é uma composição de um virtuosismo incomparável, uma sinfonia para uma cidade: uma reflexão sobre as complexidades da vida urbana contemporânea e de nossa mente sobrecarregada de estímulos.

A arte tende a ser um processo de desbaste para se chegar à essência de um objeto. Tudo bem. Mas não é com esse foco tão estreito que realmente vemos e vivenciamos o mundo. Nunca ou quase nunca estamos em posição de poder nos concentrar de maneira exclusiva numa coisa, e apenas nessa coisa. Ainda que estejamos fechados numa cela, sem nada para observar a não ser suas quatro paredes nuas, ainda assim nossa mente vagueia: pensamentos afloram; sons e cheiros despertam imagens. Lidamos o tempo todo com múltiplos estímulos. Tudo que “vemos” é contextualizado por uma colagem visual perpetuamente cambiante de pensamentos associados e dissociados,

conscientes e inconscientes. Há uma barafunda constante em nossa cabeça, e essa é a essência do que Basquiat revela em *Notary*.

A pintura consiste numa espécie de esquadrinha da agitada mente do artista em finais de 1982. Nascido no Brooklyn, ele estava com vinte e poucos anos, morava em Lower Manhattan e gozava de grande sucesso após uma recente exposição na qual havia vendido todas as suas obras neoexpressivas. Basquiat já tinha adquirido um certo renome ao grafitar versos nos muros do East Village e do SoHo com seu velho amigo de escola, Al Diaz. Eles assinavam seus aforismos enigmáticos (por exemplo, “*A pin drops like a pungente odor*” [“Um alfinete cai como um odor pungente”]) com a sigla SAMO© (pronunciada *same-o*, como em *same old shit* [“a velha merda de sempre”]), na esperança de conquistar a atenção dos hipsters que dirigiam a cena artística de Downtown. Deu certo. O SAMO© ficou famoso, Basquiat surgiu como seu misterioso criador e, antes mesmo que pudesse dizer “Oi, meu nome é Jean” ele já era um frequentador habitual do Mudd Club e membro fundador da banda experimental Gray.

Não que ele tocasse especialmente bem. Naquela época, bastava você dizer que era músico, artista, modelo, estilista, ator, cineasta, escritor, poeta etc., e pronto. Não se exigia currículo nem experiência anterior; não havia limite à quantidade de atividades criativas que se podia ter (Basquiat, a depender do momento, era artista, DJ, poeta, ator, escritor e criador de camisetas). O Mudd Club atraía os pseudoartistas e os aspirantes. Era frequentado, por exemplo, por uma dançarina desconhecida com grandes ambições e atitude rock’n’roll. Ela começou a receber uma certa atenção. Então se tornou cantora e passou a receber uma atenção ainda maior. Inclusive de Basquiat, com quem namorou, antes que a fama batesse à porta dos dois. Chamava-se Madonna. Outra frequentadora regular era Debbie Harry, do Blondie, que consta ter sido a primeira pessoa a comprar uma pintura de Basquiat (ao que parece, por

duzentos dólares, uma fração minúscula dos muitos milhões que valeria hoje em dia). O artista Keith Haring também fazia parte da turma.

Foi nesse caldeirão borbulhante de figuras boêmias, dândis em busca de atenção, artistas da contracultura, excêntricos e viciados de vários tipos que Jean-Michel Basquiat, o artista, aflorou. Ele sempre havia desenhado de maneira frenética, talvez como forma de lidar com a vida difícil que levava em casa, onde o pai haitiano (Gerald) e a mãe porto-riquenha (Matilde) com frequência brigavam, se separavam, faziam as pazes e então brigavam de novo. A julgar pelas aparências, era de uma família de classe média abastada; o pai contabilista tinha um carro europeu bacana, título de sócio do clube de tênis local, uma casa de tijolinhos no Brooklyn e recursos para manter o filho numa escola particular. Mas o casamento vinha se desfazendo, Jean estava criando problemas na escola e de vez em quando apanhava dos pais.

Basquiat fugiu de casa pelo menos duas vezes antes de sair definitivamente, aos dezessete anos. Sentiu-se atraído pelo centro decadente de Nova York como um surfista pelas ondas quebrando na praia. Não pôde resistir à energia e à empolgação do Lower East Side no final dos anos 1970. O lugar era uma desgraça. As construções eram escoradas com tábuas ou estavam desmoronando, ou as duas coisas ao mesmo tempo. O crime grassava, as drogas estavam por toda parte e prostitutas e cafetões faziam ponto em cada esquina. Para os ricos e poderosos do Upper East e do West Side, Downtown era o próprio inferno. Para Basquiat, era o paraíso na Terra.

Ele se virava. Bebia com os bebuns, viajava de LSD no Washington Square Park, mendigava quando necessário, dormia no chão da casa de amantes e amigos, dormia na rua, não dormia, vasculhava os cantos escuros de cabarés duvidosos em busca de alguns trocados. Basicamente, fazia o que fosse preciso para permanecer em Downtown, que, com seu caráter multicultural, multitemático e multimídia, era o epicentro artístico do final dos anos 1970.

Sentia-se bem entre os punks e os poetas, os produtores de hip-hop e os pichadores de metrô. Era uma cultura do faça você mesmo movida pelo talento e pelas ideias, não pelo dinheiro e pelos grandes negócios.

Basquiat começou a produzir lotes de cartões-postais caseiros, que vendia pelas redondezas. Um dia, viu Andy Warhol num restaurante; entrou lá na maior cara dura e vendeu três cartões ao artista pop. Basquiat queria ser Warhol. Queria ser famoso como Warhol, admirado como Warhol, estar no topo como Warhol. Não tinha dúvidas disso. O que não sabia era que seu ídolo não apenas colaboraria com ele mas também seria um caro amigo e mentor. Ele tampouco sabia que seu sonho americano se materializaria de maneira espetacular e se converteria num pesadelo.

Basquiat já era uma figura conhecida no East Village, emanando uma aura de celebridade. Todo mundo sabia que ele era especial. Quando o magricela de vinte anos de idade ia para a pista de dança, todos se punham de lado para olhar e admirar. A mídia começou a lhe dar atenção. Então um amigo lhe deu dinheiro para comprar materiais de pintura, o que levou a uma série de telas que já traziam as marcas de seu futuro estilo mundialmente reconhecido. Desde o começo, ele misturava palavras e imagens, ocultava detalhes pintando por cima, deixava de lado qualquer profundidade de campo e desenhava deliberadamente com traços hesitantes. Esse caráter de esboço dava a suas imagens uma sensação de improviso e franqueza, efeito que ele acentuava aplicando cuidadosamente a tinta de modo a dar a impressão de que tinha acabado de acordar e feito aquilo de qualquer jeito, sem pensar muito. O objetivo era gerar uma crueza e um dinamismo condizentes com a premência criativa da cena artística de Downtown.

Quando Jean era menino, sua mãe, uma apreciadora das artes, o levava com frequência a museus e galerias no Brooklyn, em Manhattan e nos arredores. O garoto, intelectualmente curioso, não pôde deixar de notar que não havia

muitas obras de artistas negros em exposição. De fato, parecia que os artistas negros eram sub-representados a ponto de desaparecerem. Era tal a escassez de quadros e esculturas de qualquer artista com a cor de sua pele que um dos primeiros contatos que ele teve com uma obra que aludisse à cultura africana foi quando viu ao vivo a épica pintura de Picasso contra a guerra, *Guernica*. Foi amor à primeira vista. Basquiat tinha lido muito sobre as origens estilísticas da obra, que tivera forte influência, como agora ele podia ver com clareza, da arte tradicional da África, pela qual o artista espanhol tinha grande fascínio. Basquiat queria reivindicar o que Picasso tomara de empréstimo: os olhos elípticos, as formas simplificadas e as figuras bidimensionais.

A cena boêmia que Basquiat estava documentando era etnicamente diversificada, liberal e inclusiva. O restante da cidade de Nova York, não. Ele vivia o racismo no cotidiano, desde policiais que o importunavam a taxistas que se negavam rotineiramente a parar. Ficava bravo e frustrado com as perguntas ridículas e impertinentes dos entrevistadores, perguntas que jamais seriam feitas a um artista branco. Por exemplo: ele descreveria seu trabalho como “primitivo”? Era verdade que precisava se trancar num porão para pintar? Ou essa, de uma velha entrevista na tevê: ele se considerava um “expressionista primal”? Basquiat considerou essa pergunta tão cretina e insultante que pediu esclarecimentos ao jornalista. “O quê, como um macaco?”, perguntou Basquiat, perplexo. “Um primata?” O entrevistador ficou dando voltas sem conseguir formar uma frase, enquanto o entrevistado aguardava com paciência o esclarecimento.

Foi nessa época que Basquiat pintou *Notary* e virou o assunto da cidade. Um requintado negociante de arte o acolhera, providenciara espaço em sua galeria e organizara uma exposição individual para o artista. A mostra foi um sucesso, e todas as obras foram vendidas. Jean-Michel Basquiat ascendera feito um raio, de vigarista sem teto a incipiente milionário em questão de meses. Todo

mundo queria um pouco dele e de sua arte. No começo foi empolgante, depois virou um aborrecimento. Basquiat descobriu que “devia” quadros a colecionadores que, sem que ele soubesse, haviam comprado antecipadamente obras ainda não realizadas. Sentia-se sob pressão para manter seus padrões. Preocupava-se que isso prejudicasse seu trabalho, que fizesse pinturas ruins devido à pressa. Sua relação com as drogas, que vinha se intensificando, não ajudava em nada a sensação de ansiedade cada vez maior. Correu o boato de que Madonna rompera o namoro porque ele estava usando heroína.

Foi a partir dessa pesada mistura de acontecimentos, experiências, emoções e influências que Basquiat começou a trabalhar em *Notary*. Diziam que ele era “o Picasso Negro”. Não era. Picasso era o grande inovador, um artista com formação acadêmica capaz de pintar e esculpir em vários estilos, alguns inventados por ele. Jean-Michel também era brilhante, inovador e culto, mas não estava empreendendo uma investigação filosófica da percepção e da representação que se comparasse à de Picasso. O espanhol era fortemente influenciado por Cézanne; Basquiat estava mergulhado em livros de referência, visitando museus, vendo televisão, lendo quadrinhos, acompanhando os esportes e — o mais importante — ouvindo os músicos de jazz aos quais fora apresentado pelo pai. Ele não era o Picasso Negro: era o Charlie Parker das tintas. Andy Warhol até podia ser o rei da pop art, mas Jean-Michel Basquiat era o campeão incontestado da arte bebop. Pintava como Parker tocava, transbordando improvisações ardentes e ritmos pulsantes, extraindo das notas — palavras, cores, formas — de sua pintura efeitos incríveis.

Jean-Michel não gostava de falar do próprio trabalho. “É como perguntar a Miles [Davis]: ‘Como soa o seu trompete?’”, disse ele em *Radiant Child*, o documentário de Tamra Davis. Ainda assim, deu algumas pistas de seu

processo criativo em *Notary*, uma pintura repleta de referências enigmáticas a temas como antiguidade clássica, quadrinhos da Disney, racismo, estudos anatômicos de Leonardo da Vinci, tráfico de escravos, teoria marxista, Bíblia, arte moderna, planetologia, química, grafite, símbolos tribais africanos, hip-hop e hieróglifos egípcios.

Notary começa no canto superior esquerdo com uma representação do planeta Plutão, que Basquiat baseou no primeiro desenho da Lua feito por Galileu. À palavra “*Pluto*” ele acrescentou o símbolo © (que usara repetidamente desde seus dias de SAMO©), ao que tudo indica para se resguardar caso a Disney tentasse se apresentar como detentora dos direitos sobre o nome.* Riscou “*Pluto*” logo abaixo porque não ficou muito boa. A palavra “*salt*” [sal], no canto inferior esquerdo, e repetida no lado oposto, é uma referência ao uso do sal como moeda valiosa na Roma antiga.

O tema das transações prossegue com a inclusão da palavra “*notary*” [notário], o profissional responsável por autenticar documentos e contratos comerciais. A forma denteada abaixo da palavra, não muito diferente da coroa que muitas vezes Basquiat usava em suas pinturas, é um lacre notarial rompido. O contrato foi lido. A mensagem mercantil do quadro fica explícita com o texto na base da tela, abaixo das duas figuras centrais, que diz: “*This note for all debts public + private*” [Esta nota vale para todos os pagamentos, públicos e privados]. São as palavras que vêm impressas (junto com “*legal tender*” [moeda oficial]) em todas as cédulas do dólar americano. Basquiat, sob pressão para produzir novos trabalhos para os clientes à espera, está convertendo sua arte em dinheiro, usando a pintura como os romanos usavam o sal: ou seja, como moeda corrente. A composição mimetiza a composição de uma cédula americana, em especial os dois painéis à esquerda, onde o círculo em formato de uma boia salva-vidas a meia-altura está recortado, e o “*evil eye*” [mau-olhado], como dizia o artista, espreita do alto da mesma forma

que o faz da pirâmide no verso das notas de dólar. Mas, em vez de uma cabeça, Basquiat incluiu duas, sendo a primeira um capacete (“*casco*”, como aparece escrito, é o termo do espanhol porto-riquenho para capacete). A segunda figura é, com quase toda a certeza, um autorretrato, provavelmente baseado na máscara de Tezcatlipoca, o deus asteca do céu noturno.

Quanto mais a gente olha, mais a gente vê. O artista está visivelmente pensando em bichos sugadores de sangue: “*parasites*”, “*fleas*” e “*leeches*” [parasitas, pulgas e sanguessugas] (estas últimas numeradas como 46 e 47, porque, segundo Basquiat, a lista de sanguessugas é muito comprida). Estará se referindo àqueles ávidos colecionadores de arte pelos quais se sentia sugado, criativamente “*dehydrated*” [desidratado]? E as palavras no meio? De início, elas são difíceis de entender (Basquiat acreditava que a obliteração parcial fazia o espectador olhar com mais atenção), mas dizem: “*Roaches dehydrated as a result of boric acid*” [baratas desidratadas por causa do ácido bórico]. Será que o artista estava comemorando seu êxito com o ácido bórico (um produto em pó muito conhecido que mata baratas por desidratação), que usara para se livrar de uma infestação no ateliê? Ou falando do mundo artístico, ou de drogas, ou remetendo mais uma vez ao sal? E há também o painel à direita com letras brancas saindo de um fundo preto, onde se lê: “*Introduction* (oculto sob uma camada de tinta) *to Pluto*” [Introdução a Plutão], e acima, “*Academic* (em grande parte com tinta por cima) *study of the male torso*” [estudo acadêmico do torso masculino].

O único torso masculino representado pertence à figura em preto, o que, supondo-se que seja um autorretrato, explica a rasura da palavra “*academic*”, pois Basquiat não tinha formação artística institucional, embora tivesse estudado intensamente os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci. O corpo era um tema que o interessava desde criança, desde que fora atropelado por um carro aos sete ou oito anos de idade, o que resultou num longo

período de internação hospitalar e na remoção do baço. Na época, sua mãe lhe deu um exemplar de *Gray's Anatomy*** (que provavelmente foi a inspiração para o nome de sua banda) como fonte de inspiração para desenhar.

Há alusões à Bíblia e à escravidão nas palavras “*sickles*” [foices] e “*mattocks*” [enxadões], que aparecem na metade inferior do painel direito de *Notary*. São referências cruzadas aos minutos iniciais do filme *Downtown 81* (rodado em 1980, lançado em 2000), protagonizado por Basquiat. Enquanto anda por Lower Manhattan com seu característico casacão, uma voz em off apresenta o personagem interpretado por Basquiat, que é basicamente ele próprio:

JEAN [VOZ em off]: Os príncipes não são reis? Antigos e respeitáveis sem lança nem espada espalhados pelos quatro cantos da terra. Para as foices, para os enxadões, para os forcados, para os machados. E a terra foi formada como vazio. A escuridão sobre a face do mais profundo espírito se moveu pela água e fez-se a luz. E era boa.

Podemos passar dias decodificando e discutindo as imagens e palavras espalhadas pela enorme superfície de 180 × 401 centímetros de *Notary* sem jamais chegar a uma certeza sobre a relação entre elas. Desconfio que Basquiat teria dificuldade em explicar a lógica de cada um dos vários elementos. Ele era fã da técnica de recorte de William Burroughs, dos lances do acaso de Marcel Duchamp, dos samplings dos DJs. Gostava da ideia da revelação por meio de gestos aleatórios e combinações indiretas. Sentia-se atraído pela ideia de extrair e misturar elementos de diversas fontes. Trabalhava em cinco ou seis pinturas ao mesmo tempo, acrescentando algo aqui, removendo algo ali. As ideias passavam de uma tela a outra, enquanto o artista construía o equivalente visual da famosa “parede de som” de Phil Spector: uma obra de arte completa que, vista em sua inteireza, é uma expressão sinfônica da personalidade, do talento e da experiência de vida de Basquiat no East Village do começo dos anos 1980.

Notary é pessoal e universal. É um instantâneo da mente e da alma de Basquiat, e um registro sobre a maneira como todos nós pensamos e percebemos. Qualquer coisa que pensemos estar olhando, nós a vemos através de uma montagem confusa de pensamentos pela metade, sentidos dormentes e imagens periféricas. Nunca se vê nada de maneira totalmente isolada.

Depois de *Notary*, a vida melhorou para Basquiat, e em seguida piorou muito. Pelo lado positivo, o número de apreciadores da sua arte continuou a aumentar. Ele desenvolveu uma relação muito próxima e gratificante com Andy Warhol, que assumiu o papel de mentor, confidente e colega — o que resultou numa exposição pouco divulgada de pinturas feitas em colaboração (1984-5). Uma outra vantagem foi ter sido representado por alguns dos negociantes de arte mais respeitados do setor. Mas houve também um lado negativo igualmente importante. Sua vida entrou numa espiral descontrolada, como ocorreu com seu ídolo Charlie Parker. Ambos se viram presos numa mistura destrutiva de heroína, álcool e amizades pouco saudáveis. Basquiat, claro, estava inteiramente a par da morte prematura de Parker aos 34 anos; talvez até a visse como um fim romântico e artístico. “Se é esse o preço...”, costumava dizer. Ao morrer de overdose em 1988, aos 27 anos, Jean-Michel deixou mais de mil pinturas e mil desenhos. Era prolífico, mas estava esgotado. Nos últimos tempos, começara a pensar em ser escritor, ofício que havia exercido em sua forma mais sintética nos grafites e quadros. Certamente tinha mais a dar, uma visão de mundo em desenvolvimento a dividir.

Basquiat queria ser bombeiro quando criança, depois cartunista, e mais tarde, aos quinze anos, definiu-se pela arte. Ela então passou a ser a sua vida, e sua vida passou a ser a sua arte. Ele tinha uma concepção do mundo moderno — como uma colagem viva de múltiplos estímulos simultâneos — que era original na época, e agora, na era das redes sociais, parece uma previsão muito correta. Basquiat percebeu que todos nós enxergamos por entre uma saraivada

incessante de imagens, sons, cheiros e sentimentos. Não se vive nada isoladamente; todas as coisas são contextualizadas por todas as outras. É confuso, mas, como nos mostrou Basquiat, também pode ser belo.

* *Pluto*, cuja etimologia é o grego para “rico”, nomeia em inglês tanto Plutão quanto o personagem da Disney. (N. T.)

** Publicado em português com o título *Anatomia para estudantes*. (N. T.)



7. Ver a si mesmo: *Autorretrato aos 63 anos de idade* (1669), Rembrandt.

Rembrandt: Ver a si mesmo

Rembrandt nos dá uma aula magistral sobre a arte da autopercepção. Nunca se esquivou a olhar longa e intensamente para si mesmo. Ele sabia que cada músculo contraído, cada pequena ruga, cada mancha na pele revelava algo de nossa alma interior.

SE EU PUDESSE escolher como ver, gostaria de ver como Rembrandt (1606-69). O mestre da Idade de Ouro holandesa via com muita clareza. Tanto fazia se estava pintando um mercador rico ou desenhando um camponês destituído: seu olhar inquisitivo atravessava a aparência externa e revelava uma alma viva. As imagens feitas por ele eram o exato oposto das fotos posadas que vemos nas redes sociais. Estas, como a arte da antiguidade clássica, muitas vezes apresentam uma versão idealizada e, ao fim e ao cabo, irreal da vida. Rembrandt, por sua vez, ia direto ao que importava. Não se interessava pelo superficial e convencional. Sabia que a beleza estava na essência, e não na aparência. É por isso que se esforçava tanto para retratar o caráter e os pensamentos de seus protagonistas, os quais conseguia avaliar observando cuidadosamente a articulação de seus traços faciais. Creio que podemos dizer que ele pintava as pessoas de dentro para fora.

Seu tema favorito era ele mesmo. Não porque fosse narcisista, mas porque não cobrava para posar e estava disponível 24 horas por dia. No século XVII, quando Amsterdã era um grande centro mundial como hoje é Manhattan — uma metrópole multicultural fervilhante, cheia de gente rica e oportunidades de trabalho —, os modelos-vivos eram dispendiosos e poucos. O modelo Rembrandt, por outro lado, não custava um tostão para o artista Rembrandt e

seguia exatamente as instruções dadas. Desde seus primeiros tempos como aprendiz de pintor em Leiden, sua cidade natal, cerca de cinquenta quilômetros ao sul de Amsterdã, até os últimos dias de vida como viúvo sem recursos, ele pintou, desenhou e gravou dezenas de imagens de si mesmo. O último quadro que concluiu, poucos meses após a morte trágica do filho, Titus, é um autorretrato. Com efeito, seus últimos três quadros foram autorretratos, um dos quais pertence à National Gallery de Londres. Ele nos mostra um homem de 63 anos com nariz bulboso e olhos remelentos: imagem pouco sentimental de um artista chegando ao fim da vida.

Rembrandt nos olha de frente com expressão atenta e aberta — não é o sujeito irascível descrito por alguns de seus conhecidos. Ele podia estar com os dias contados, mas seguia pintando com determinação enquanto ainda era capaz de fazê-lo. Sua expressão é de concentração, de um artista totalmente focado na questão do momento: a tela está no cavalete e precisa ser concluída. Em vista de suas condições — que, para dizer o mínimo, eram melancólicas (estava enlutado, falido e ultrapassado) —, trata-se de um autorretrato de admirável franqueza.

Rembrandt era pragmático demais para se interessar por um autoexame puramente nostálgico das devastações da velhice, embora não faça qualquer tentativa de disfarçar o preço que o passar dos anos cobra ao físico. Sua preocupação principal era com o quadro e a maneira certa de pintá-lo. Assim, trata-se em primeiro lugar de um estudo de um pintor trabalhando, embora ele tenha concluído o trabalho cruzando as mãos e pousando-as sobre a barriga volumosa. Ele está olhando para si mesmo, não para nós. O semblante, com um certo ar de dúvida, é o de um mestre artesão conferindo se a mancha de empaste aplicada vigorosamente logo abaixo do olho esquerdo dá a impressão correta de uma profunda ruga na pele. Talvez não esteja muito

seguro sobre o salpico luminoso de tinta branca na ponta do nariz. Ficou um pouco grande demais? Ou talvez ligeiramente deslocado para a esquerda?

É com esse constante vaivém, esse processo de avaliação e reavaliação, que os bons artistas se tornam grandes artistas. Rembrandt tinha passado mais de quarenta anos desenvolvendo sua técnica, sempre se empenhando em obter um efeito que revelasse uma verdade para além do poder descritivo das palavras. *Autorretrato aos 63 anos de idade* (1669) resulta de toda uma vida de experimentações de um artista que pintava as pessoas como elas realmente eram, de modo muito literal, com verrugas e tudo.

A primeira coisa que vemos é Rembrandt como ele se via fisicamente — um velho usando um barrete marrom-dourado e um manto da mesma cor com gola de pele. Ele aparece na mesma pose que usa quando pinta; ombros em ângulo, a cabeça virada para a frente. O fundo é liso e terroso; à sua direita está a única fonte de luz, que ilumina apenas um lado do rosto. Do barrete de seda despontam tufos de cabelo cacheado grisalho, que emolduram a testa larga e enrugada, com seus vários sulcos acentuados pela incidência da luz. As orelhas são grandes e carnudas, o nariz é largo e manchado. Sob os olhos escuros meditativos cintilam as bochechas rechonchudas — a pele mosqueada e pálida, mas não os lábios vermelhos, envoltos por tufos de pelos faciais.

Não há nenhuma tentativa de embelezar a verdade, nenhum desejo de idealizar à maneira de Leonardo ou Rafael. É uma pintura franca que recompensa o escrutínio. É mais do que um autorretrato, é uma autoavaliação: um acerto de contas. Rembrandt montou laboriosamente a imagem com múltiplas camadas de tinta translúcida para criar essa apresentação inflexivelmente honesta da maneira como se via pouco antes de morrer. Ele está nos dando uma aula magistral sobre a arte da autopercepção. Cada músculo contraído, cada pequena ruga revela algo sobre o espírito interior.

Quarenta anos antes, quando ainda morava em Leiden e dividia um ateliê com o colega artista Jan Lievens, o jovem Rembrandt passava muitos dias fazendo desenhos e águas-fortes de si mesmo, com contorções faciais exageradas: zangado, rindo, gritando, carrancudo, surpreso e assim por diante. A intenção inicial era montar um banco de memória com expressões que pudesse usar em retratos encomendados e em *tronies* (termo holandês que significa rostos), gênero de grande popularidade nos Países Baixos no século XVII, em que personagens faziam caras e bocas ou apareciam trajados para representar um “tipo” — o exemplo mais famoso é, talvez, *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer. Rembrandt realizou sua cota desses clichês comercialmente lucrativos, mas foi esse seu primeiro investimento em aprender como retratar tais maneirismos que lhe permitiria mais tarde se arriscar muito além do amplo mercado de poses teatrais. Estudando e registrando repetidamente seus próprios traços faciais, ele aprendeu como os numerosos músculos do rosto operavam quando ativados para gerar determinada expressão. O olho humano recebe todos os créditos como janela da alma, mas, na verdade, além da dilatação e contração da pupila, ele pouco muda; é apenas um minúsculo buraquinho para o caráter interior; o rosto é que é a janela.

Ao longo das décadas, Rembrandt aperfeiçoou a leitura do estado psicológico das pessoas a partir de sua aparência externa. Sutis mudanças na interação dos músculos faciais, por exemplo, lhe permitiam determinar se a pessoa estava sorrindo por educação ou se o sorriso era sincero. Faz muito tempo, claro, que os artistas conhecem as estruturas anatômicas e musculares, mas poucos lançaram mão desse entendimento para obter efeitos tão surpreendentes quanto Rembrandt. Ele usava os músculos do rosto como um compositor usa as teclas de um piano, para desenvolver e resolver relações expressivas complexas, para criar estados de ânimo e revelar a verdadeira

natureza de seu modelo. Tudo isso ele transmitia com uma precisão extraordinária, por meio dos efeitos textuais que obtinha ao pintar a carne, usando pinceladas soltas que não se misturavam.

Olhe de novo para *Autorretrato aos 63 anos de idade*, de Rembrandt. Note a atenção dedicada pelo artista aos músculos faciais que se ocultam sob a superfície da pele manchada. Nenhum está pintado ao estilo exagerado e plenamente acabado de suas experiências com a expressividade, que fizera aos vinte e poucos anos. Pelo contrário, o artista representou a presença invisível dos músculos com grande habilidade e sutileza. Os que operam em volta das maçãs do rosto estão ativos, mas não tensos, assim como os músculos orbitais em torno dos olhos. O conjunto muscular abaixo das maçãs do rosto está operando com uma tensão um pouco maior, o que se pode detectar pelo leve franzido dos lábios, criando uma profunda cova semicircular na parte inferior da bochecha.

Além da praticidade e das considerações de ordem financeira, havia outras razões para que Rembrandt escolhesse ser seu próprio modelo. Para entender como a personalidade interna afeta a aparência externa, não bastava o relance ocasional — essa compreensão exigia o tipo de olhar impertinente, de perto, ao qual os modelos-vivos nem sempre queriam se submeter. Rembrandt podia ser um pintor famoso, mas mesmo seus maiores fãs — que eram muitos, incluindo gente rica e poderosa — relutariam em ficar horas a fio sentindo seu bafo quente e rançoso a uma polegada do rosto.

O artista não tinha escolha a não ser escalar a si próprio como protagonista de muitos de seus quadros. O mais importante era a honestidade. Rembrandt entendia que, se uma pessoa deseja se conhecer, tem de ser verdadeira consigo mesma, ainda que isso signifique um retrato pouco lisonjeiro. Era preciso abandonar as afetações, deixar de lado as defesas. Se naquele dia ele estava com uma mancha enorme no rosto, que fosse. Não era uma questão de

dogmatismo; aquela imperfeição afetaria o modo de ver a si mesmo, e isso ficaria evidente nas minúsculas mudanças em suas expressões. Para Rembrandt, tratava-se de buscar a verdade, nada mais do que a verdade — do contrário, que sentido haveria em pintar?

Ele nem sempre via com tanta clareza. Em seus tempos de jovem aprendiz, estudara e praticara os estilos renascentistas italianos. O jovem artista deu o máximo de si, mas as cores fortes e as poses encenadas tão populares entre os europeus meridionais do século xv pareciam tão estranhas para ele quanto uma couve-de-bruxelas para uma criança. Rembrandt não era aquele tipo de artista que tendia ao azul, ao dourado e ao vermelho-vivo. Preferia as cores da terra, marrom, verde, púrpura, com um fundo esbatido sobre o qual introduzia uma luz bruxuleante para captar uma face ou um brilho no olhar.

Sua primeira inovação foi abandonar o impulso profundamente entranhado entre os artistas e os mecenas de idealizar o tema representado. Dos escultores da Grécia antiga, que produziam heróis belamente proporcionados com figuras de supermodelos, às imagens estilizadas de Qiu Ying produzidas durante a dinastia Ming, fazia muito tempo que a arte era escrava da perfeição. Rembrandt não estava a fim disso. Como rapaz da classe trabalhadora, de uma família numerosa de moleiros, não conseguia se identificar com uma visão asséptica do mundo — sentia-se muito mais atraído pela realidade suja e encardida de gente normal lutando para sobreviver nas ruas infestadas de ratos e afligidas pela peste em Leiden e Amsterdã.

Retrato de uma velha lendo (1655) é uma pintura maravilhosa, inflexível em sua representação pouco lisonjeira de uma senhora com o rosto gasto pela idade e pelas preocupações cujos dedos longos e ossudos seguram um livro grande, com capa de couro, apoiado nos joelhos. Ela usa uma blusa branca e um manto marrom com capuz que envolve seu rosto. O livro aberto é a única fonte de luz, sugerindo tratar-se da Bíblia — a palavra iluminadora de Deus. É

como o título descreve com precisão, *Retrato de uma velha lendo*, com ênfase no verbo. A pintura a mostra lendo, não examinando as páginas com olhar vazio, mas *lendo*. É possível perceber por sua expressão facial que ela está totalmente imersa no texto; há uma ligação palpável entre seus olhos e as palavras impressas que não se veem. Esse é um exemplo do interesse de Rembrandt, que o acompanhou por toda a vida, pela fisionomia — a revelação do caráter e do estado de espírito de uma pessoa por meio de sua aparência externa. Conseguimos imaginar o caráter da velha a partir do quadro. Como a maioria das pessoas que encontramos, ela não tem nome e não é conhecida. Poderia estar sentada em qualquer vagão de trem ou em qualquer biblioteca do mundo. Mesmo assim, não há nada de misterioso nela. Rembrandt não pintou uma pessoa; pintou uma persona.

Há algo a aprender com o grande mestre holandês, que nos mostra como nós também podemos ver e entender melhor a nós mesmos. Nunca iremos competir com ele na tela, mas podemos ter uma melhor percepção de nossa psique seguindo seu exemplo, que é nos examinarmos com um olhar longo e atento e transpor o que vemos para um autorretrato. O resultado pode não ser uma grande obra de arte, mas pelo menos será uma selfie com um pouco de alma.



8. Ver espetacularmente: *Reichstag embrulhado*, Berlim (1971-95), Christo e Jeanne-Claude.

Christo e Jeanne-Claude: Ver espetacularmente

Se há alguma finalidade na arte, é sua capacidade de nos fazer olhar o mundo de maneira diferente: de nos mostrar algo novo ou ver o corriqueiro com novos olhos. O *Reichtag embrulhado* de Christo e Jeanne-Claude teve êxito nas duas coisas.

NÓS HUMANOS SEMPRE TIVEMOS um desejo irresistível de nos enfeitar e enfeitar nosso ambiente. Gostamos de nos arrumar com roupas desnecessariamente elegantes, de usar joias pelo corpo, de decorar a pele. Nosso hábitat passa pelo mesmo tratamento cosmético. Desde as pinturas pré-históricas nas cavernas do sul da África à arte de rua na São Paulo moderna, gostamos de marcar nosso território com desenhos expressivos. Em geral, eles são feitos por locais trabalhando em pequena escala — um estêncil de Banksy aqui, uma antiga impressão da mão em ocre acolá. Às vezes empreendemos um projeto decorativo mais monumental, como a Grande Esfinge de Gizé no Egito ou as cabeças olmecas no México. Via de regra, porém, a arte que fazemos ao ar livre é ou pequena e efêmera, como um castelo de areia, ou enorme e permanente, como a Estátua da Liberdade. De vez em quando, muito raramente, há artistas que combinam o épico, que demanda trabalho intensivo, e o fugaz, como quando os artistas performáticos Ulay e Marina Abramović saíram cada um de um dos extremos da Grande Muralha da China em 1988 para trocarem um beijo num rápido encontro no meio do caminho. Eles não foram o único casal de artistas a combinar o momentâneo e o monumental. Enquanto Ulay e Marina engendravam suas temerárias proezas, como equilibrar entre seus corpos um arco e flecha armado, Christo (1935-

2020) e Jeanne-Claude (1935-2009) desenvolviam planos de cobrir o mundo com seda.

Eles formavam o duo artístico de marido e mulher que em 1969 recobriu a linha costeira de Sydney com cerca de 90 mil metros quadrados de tecido e, em 1985, envolveu a Pont Neuf — a ponte mais antiga de Paris — num luxuoso tecido dourado parecido com chiffon. O efeito foi o mesmo nos dois casos: a transformação instantânea do familiar e pouco percebido num fenômeno novo que prendia os olhos, agradava o público e atraía a imprensa. À diferença dos *land artists* dos anos 1960 e 1970, que produziam obras que permaneciam visíveis por algum tempo (o exemplo mais célebre é a famosa *Plataforma espiral* de Robert Smithson em Salt Lake City), Christo e Jeanne-Claude limitavam suas grandiosas intervenções a um intervalo de poucos dias. As fotografias documentando o evento asseguravam a posteridade; sua temporariedade lhe conferia a emoção de um happening artístico.

Alguns críticos não dão muito valor a Jeanne-Claude e Christo, sentindo-se incomodados com as personas públicas cultivadas por eles — ela com o cabelo tingido de um vermelho exagerado, ele com seu ar excêntrico de cientista maluco —, mas isso porque não entendem a seriedade das ações e a sinceridade da arte do casal.

A criação mais famosa dos dois foi *Reichstag embrulhado* (1995), uma obra de espetacularidade artística realmente ousada. Se há alguma finalidade na arte, é sua capacidade de nos fazer olhar o mundo de maneira diferente: de nos mostrar algo novo ou ver o corriqueiro com novos olhos. O *Reichstag embrulhado* de Christo e Jeanne-Claude teve êxito nas duas coisas. Envolver um dos edifícios de maior carga política do planeta em 90 mil metros quadrados de tecido cinza-prateado, preso por quinze quilômetros de corda azul, sem dúvida teve o efeito de levar muita gente a enxergar a sede atual do Parlamento alemão sob uma luz totalmente diferente. Nesse sentido, a obra

pode ser encarada como uma das grandes obras-primas da arte do século xx, tendo sido vista ao vivo por 5 milhões de pessoas em catorze dias e por mais centenas de milhões pela tevê e na mídia impressa. Foi a obra que trouxe fama internacional a Christo e Jeanne-Claude e à sua maneira única de ver.

Os artistas tendem a considerar a galeria de arte como um ambiente controlado, protegido das distrações da vida normal agitada, no qual é possível ver e ouvir melhor suas obras. Christo e Jeanne-Claude não estavam de acordo; tinham outra perspectiva. Eles pensavam que a melhor maneira de dar voz à arte era obter o controle de um ambiente e converter a vida normal agitada numa galeria de arte. Christo afirmou que a motivação do casal era a vontade de “tomar um espaço público emprestado e criar uma perturbação amena durante alguns dias”. Daí terem erguido 7503 portais de metal envoltos num material diáfano cor de açafrão no Central Park de Nova York em 2005 — uma passagem de 37 quilômetros ao estilo “veja antes que acabe”, uma “perturbação amena” que repercutiu pelo mundo inteiro.

A arte do casal consistia em, por um breve período, transformar um espaço físico numa obra de arte que mudava a natureza do objeto e de seu entorno — e, por sua vez, de seus habitantes. Christo e Jeanne-Claude viam o potencial que ícones públicos — uma ponte histórica, um parque municipal, um edifício do governo, um local bonito apreciado — tinham de levar as pessoas a verem e sentirem com maior intensidade. Suas intervenções precisavam ter escala para surpreender, elegância para atrair, potencial para transformar, fama para chocar e fugacidade para maximizar a atenção. Eles estavam reagindo à vida regulada a que estamos submetidos, desde a arquitetura de nossos centros urbanos ao desenho de nossas áreas de lazer. Cada centímetro de cada passo que damos foi projetado, dos postes de luz aos calçamentos, das sebes às vias expressas. Christo comentava que somos constantemente “afunilados”, 24

horas por dia, para uma existência nos moldes de um *Show de Truman*. Jeanne-Claude declarou que “criamos obras de arte de alegria e beleza”.

Mas seus projetos vão muito além disso. *Reichstag embrulhado*, por exemplo, transformou o sentido e a finalidade de um importante edifício cívico, que passou de uma estrutura política feita de pedra dura e fria com caráter permanente e imutável para uma escultura pública transitória com ar de suave fragilidade e brandura. Um edifício teutônico se convertera num momento terno.

A obra não daria tão certo se escolhessem outra construção; digamos, o Portão de Brandemburgo, ali perto. Tinha de ser o Reichstag. Não só por causa de suas propriedades físicas dominantes, mas também pelo modo como se faz presente no entorno: uma presença visual que se torna parte de todo o conjunto. Christo e Jeanne-Claude não limitavam sua arte à estrutura com que trabalhavam: incluíam tudo que estava em sua órbita. Entendiam que toda paisagem — urbana ou rural — tinha um tema central que, sendo identificado e abordado da maneira correta, mudaria essencialmente a natureza física e psicológica do objeto e de seu entorno. Eles conseguiam ver o espetáculo no espetacular.

Christo Vladimirov Javacheff e Jeanne-Claude Denat de Guillebon nasceram na mesma hora do mesmo dia do mesmo ano — 13 de junho de 1935 —, mas em circunstâncias muito distintas. Christo vinha da Bulgária comunista, que detestava. A mãe trabalhava na Academia de Belas-Artes em Sófia, instituição que Christo frequentou antes de ir para Praga estudar produção teatral. O pai dirigia uma fábrica têxtil. Não é por acaso que a carreira de Christo teve como base as profissões dos pais. Ele logo percebeu que não havia nada para si no “sufocante” e “horrível” regime soviético que controlava o bloco oriental onde morava. Em 10 de janeiro de 1957, aos 21 anos de idade, ele fugiu, atravessando a fronteira entre a Tchecoslováquia e a Áustria: “Eu estava

sozinho, sem parentes, só eu... andando nas matas”. Falava apenas búlgaro e russo.

De Viena ele foi para Genebra e Paris, em 1958, onde sobrevivia pintando retratos. A esposa de um general do Exército francês viu seu trabalho e o convidou para pintar um retrato da filha, Jeanne-Claude. A moça o achou ridículo e foi maldosa e grosseira com ele. Christo a pintou outra vez. E mais outra. Ela mudou de opinião sobre ele. Os dois se apaixonaram, se casaram, tiveram um filho (Cyril), foram para Nova York em 1964 e encontraram um ateliê no SoHo. Jeanne-Claude continuou a ser maldosa com Christo, porque, segundo ela, “ele gostava”. Ele a descreveu como “uma pessoa muito crítica”. Seja como for, deu certo. Jeanne-Claude fazia os contatos e conduzia grande parte das negociações. Christo desenhava imagens das obras que se propunham a fazer, e então as vendia, a fim de levantar os fundos necessários para realizar o projeto. O casal acreditava no autofinanciamento e recusava encomendas, por mais rentáveis que fossem (houve rumores de uma proposta de 1 milhão de dólares para que aparecessem num anúncio na televisão japonesa).

Uma obra composta inicial que deu o tom para o que continuariam a fazer depois foi *Barris de petróleo* e *Fardos empilhados na doca* (1961), uma instalação dupla no porto de Colônia na qual Christo montou uma pilha precária de barris de petróleo, coberta com uma lona amarrada com corda. Parecia mais um amontoado de entulho com um pano atirado por cima, à espera de ser levado para o lixo, do que uma obra de arte contemporânea, mas levou a um trabalho muito melhor.

Muro de barris de petróleo — A Cortina de Ferro (1962) trazia todas as marcas da colaboração entre Christo e Jeanne-Claude. Era uma subversão atrevida, espirituosa, politicamente sutil do espaço público. Consistiu em 89 barris metálicos de petróleo amontoados na forma de uma barricada de quatro

metros de altura na Rue Visconti, de 140 metros de comprimento, que liga a Rue Bonaparte à Rue de Seine, em Paris. É uma das passagens mais estreitas da cidade e, no passado, em momentos variados, foi lar de Balzac, Delacroix e Racine. A referência ao Muro de Berlim, erguido um ano antes, era evidente. Mas tratava-se também de uma referência ao passado revolucionário da capital, às ruas tomadas por barricadas em 1830, ano em que a França invadiu a Argélia e começou a submeter o país norte-africano ao governo colonial. Em 1962, ano de instalação da obra, a Guerra de Independência da Argélia estava chegando ao fim e conflitos violentos voltavam a tomar as ruas de Paris, com consequências fatais. Dessa vez, as barricadas não eram exclusividade da França: haviam se tornado também um símbolo de protesto em Argel.

Christo sabia exatamente o que estava fazendo com essa obra. Estava falando por experiência própria da violência de Estado, tendo testemunhado a brutal tática de opressão utilizada por nazistas e soviéticos. Tinha algo importante a dizer, e Jeanne-Claude, distraindo a polícia durante a instalação da obra, era sua hábil e dedicada cúmplice-artista.

Todos os melhores trabalhos do casal tinham um ponto de vista próprio sobre o mundo, mostrando como, com rigor arquitetônico e um olhar artístico, era possível redespertar nossos sentidos para a beleza diante de nós. Eles falavam da “irracionalidade total” de suas obras e diziam que “ninguém precisava delas”, o que não significava que fossem vazias, apenas que não tinham uma finalidade específica. Não faziam parte do sistema capitalista. Não tinham razão de existir a não ser pela vontade dos artistas em materializá-las, movidos pelo impulso de mostrar a todos nós algo inacreditável. Eles usavam sua visão espetacular para despertar nossos sentidos amortecidos para o mundo à nossa volta. Fosse uma gigantesca cortina alaranjada suspensa numa passagem montanhosa no Colorado, fosse uma cerca de lençóis brancos ao longo da zona rural dos condados de Sonoma e Marin, no norte da Califórnia,

eles criavam um sentimento de reverência — do sublime — para nos lembrar a vastidão do universo em que vivemos. Suas obras eram efêmeras porque a vida é efêmera. A alegria que emanava de sua arte era uma *joie de vivre* — a vida é frágil e bela como um lençol de seda esvoaçando ao vento.

Christo e Jeanne-Claude operavam basicamente fora do sistema das galerias. Suas obras autofinanciadas, ao custo de milhões de libras, representavam o ponto culminante de uma longa gestação, quando o projeto vinha à luz e ganhava existência graças à persistência deles: porque “está em nossos corações”, dizia Jeanne-Claude. Algumas ideias levavam anos para se materializar, enquanto outras levavam décadas. *Reichstag embrulhado* aconteceu após cerca de vinte anos de pressão dos artistas sobre opositores tão poderosos quanto Helmut Kohl, então chanceler da Alemanha. Ele era inflexivelmente contrário à ideia, mas a vontade de seus colegas de Parlamento e o entusiasmo do povo da Alemanha recém-reunificada prevaleceram, e o projeto seguiu em frente.

Reichstag embrulhado custou a Christo e Jeanne-Claude mais de 15 milhões de dólares. Além disso, envolveu centenas de pessoas e exigiu o emprego de um grande número de especialistas, de engenheiros estruturais a quase cem alpinistas, que desceram de rapel pelas laterais do edifício a fim de desdobrar o material cor de alumínio. Para um refugiado búlgaro postado junto ao Reichstag — outrora um edifício politicamente dividido, mas agora transformado em um símbolo de unidade por meio da arte dele e de sua esposa —, foi um momento de extremo prazer tingido de medo. Christo não conseguia afastar o pensamento de que um agente da polícia secreta se aproximaria sub-repticiamente e o levaria para uma prisão soviética. O fato de então poder estar ali, como homem livre, quase quarenta anos depois de fugir do comunismo, com a cicatriz na sola do pé deixada pelo Muro de Berlim, era algo a ser celebrado com uma obra de arte bela e sensual. O *New York Times*

enviou a Berlim seu crítico de arquitetura, Paul Goldberger, que escreveu sobre o que viu: “Ela ondula ao vento, brilha ao sol, talhada como um vestido de cerimônia e construída como um navio de combate. *Reichstag embrulhado* [...] é ao mesmo tempo uma obra de arte, um acontecimento cultural, um happening político e um ambicioso feito empresarial”.

É uma súplica devidamente cuidadosa de uma obra de arte notável, embora eu tenha minhas dúvidas sobre o “ambicioso feito empresarial”. Christo e Jeanne-Claude pareciam fazer o máximo possível para perder dinheiro. Financiavam seus próprios projetos (a maioria dos quais nunca viu a luz do dia), tentavam ao máximo não cobrar nada do público e moravam numa casa em Nova York com baldes pendurados no teto para recolher a água que vazava pelo telhado. Qualquer dinheiro que conseguissem ia diretamente para seu próximo projeto. Eles pareciam seguir os moldes de uma prática marxista, em que os trabalhadores detinham os meios de produção e distribuição. A *raison d’être* do casal não era o dinheiro, era a arte.

Christo e Jeanne-Claude imaginavam projetos que a qualquer outra pessoa pareciam inimagináveis. Viam coisas que habilitavam o resto de nós a ver. Seu tema era a realidade — não em segundo grau, como para a maioria dos artistas, mas a coisa real elevada à visibilidade: uma revelação por meio do ocultamento.



9. Ver a ambiguidade: *E o vento: Romance histórico de uma Guerra Civil tal como se deu entre as coxas morenas de uma jovem negra e seu coração* (1994), Kara Walker.

Kara Walker: Ver a ambiguidade

As silhuetas de Kara Walker abrem um debate sobre a identidade. Exploram a distância entre representação e realidade. Ajudam-nos a ver as limitações da certeza e as possibilidades da ambiguidade.

A ARTE DE Kara Walker trata de muitas coisas — raça, gênero, escravidão, violência, humor, história —, mas, acima de tudo, se debruça sobre a natureza ambígua do poder. Mais especificamente, sobre as qualidades mutáveis do poder vistas pelos olhos de uma artista afro-americana extremamente profunda, nascida em 1969, que fala sobre o ato de fazer arte como a “colonização” de uma folha de papel em branco.

A questão é que, se você tem poder, tem capacidade de ação. Do contrário, não. Nesse caso, você corre o risco de ser subjugado e submetido à servidão, de ser uma folha de papel em branco sobre a qual os poderosos serão capazes de impor sua vontade. A arte de Walker explora o poder do ponto de vista de um narrador não confiável. Ela nunca é taxativa nem declara taxativamente quem tem e quem não tem poder: para a artista, nem o poder nem a impotência são binários — os dois são cúmplices e se entrelaçam. Ambos estão abertos à reinterpretação e à realocação. Quando observa o poder e reflete sobre a sua relação com os acontecimentos passados e a vida moderna, Walker vê um fio constante em comum: a ambiguidade.

Walker nos mostra o poder em ação e o poder em jogo, mas nunca o identifica por completo, nem oferece respostas às perguntas e questões que levanta. Não é essa sua intenção. Sua obra pretende nos conscientizar sobre o

poder do poder e seus procedimentos esquivos, como ela própria explicou: “Meu verdadeiro interesse é fazer um trabalho que explore as lutas de poder na história e as mitologias que moldam a forma como nos vemos e percebemos os outros. Em especial em relação à raça e ao gênero”.

Ela observa que todos nós vivemos de acordo com um mito ou outro, uma versão herdada da história e da pertença cultural que aceitamos, e que não é fixa ou sequer necessariamente real. Eu, por exemplo, fui criado na Grã-Bretanha, e ensinado a me orgulhar de seu império. Na época de minha formação, nas décadas finais do século xx, o império fazia parte central da identidade britânica. Não mais. Hoje, o império é muitas vezes citado como parte de uma infâmia nacional; um mito em que a nação inteira antes acreditava agora foi em larga medida desmistificado. A obra de Walker explora o domínio que esses mitos têm sobre nós, influenciando nossa maneira de ver o mundo e a nós mesmos. Ela observa que eles frequentemente passam sem serem questionados, e por isso ela faz uma obra destinada a nos sacudir, a questionar nossas certezas e incentivar a dúvida como maneira de ver capaz de proporcionar maior clareza e discernimento.

Kara Walker pinta, desenha, escreve e, em raras ocasiões, faz grandes esculturas públicas. Seu veículo característico, porém, é a silhueta: uma forma barata de retrato de sombra que recebeu o nome do ministro das Finanças de Luís xv, o avarento Étienne de Silhouette, cujo passatempo era recortar retratos de sombra em papel. Walker instila a vida contemporânea na arte opaca dos recortes de papel. Há quase três décadas ela vem fazendo murais enormes, paredes inteiras, com figuras em silhueta de aparência aristocrática se comportando mal. Sexo, torturas, mortes sangrentas povoam suas narrativas teatrais, que brincam com estereótipos de raça e cultura.

Suas silhuetas em tamanho natural parecem muito bonitas, mas sempre há algo feio em curso. São cativantes e, a seguir, alarmantes. Tem sido assim

desde o começo de sua carreira, desde a primeira vez em que sua obra foi exposta numa mostra pública em Nova York, em 1994. Na época, Kara era uma jovem de 24 anos recém-formada, com um mestrado em pintura e gravura pela Rhode Island School of Design, em Providence. Ela tinha ido para a costa leste à procura de emprego como professora, mas acabou encontrando uma dupla de curadores que gostaram de suas silhuetas e a convidaram a participar de uma mostra coletiva no Drawing Center da rua Wooster, no SoHo. Ela aceitou o convite e expôs um trabalho chamado *E o vento: Romance histórico de uma Guerra Civil tal como se deu entre as coxas morenas de uma jovem negra e seu coração* (1994). O título é longo e elusivo como a própria instalação, na qual a artista assume o papel de uma narradora de ficção: “Eu meio que gosto da ideia de o museu ter que se rebaixar para falar com um público que talvez não imaginasse ver um dia a obra de uma garota negra. Então eu me ponho como a Negra, uma outra personagem que criou essa obra de outro tempo”.

E o vento... consiste numa série de vinhetas com quinze metros de comprimento, que podem ou não estar inter-relacionadas, encenadas por um elenco de personagens que a artista recortou em folhas de papel preto, usando seu fiel estilete. As figuras feitas à mão não contribuem muito para dar clareza à narrativa: são bidimensionais em todas as acepções do termo. Temos diante de nós silhuetas finas de papel com traços físicos exagerados que remetem deliberadamente a estereótipos raciais batidos. A humanidade e a identidade individual são apagadas por clichês culturais genéricos, deixando-nos figuras banais em papéis arquetípicos.

Só que, num recorte de Kara Walker, nada jamais é como parece à primeira vista. Sua obra é uma provocação, um desafio a nossos preconceitos sobre o poder e a identidade. O vazio da silhueta é especialmente apropriado para criar ambiguidade. Faz com que o indefinido apareça definido. Joga com a

imaginação. Tendemos a preencher os vazios com nossos preconceitos e suposições, pensando que um rápido relance é o suficiente, quando a verdade só pode se revelar em plenitude com um olhar propriamente dito. Walker fala da “total obliteração dos detalhes de uma cena, que se baseia numa generalização para chegar a uma imagem”, e aponta a “similaridade entre a silhueta e outras formas de estereotipagem, em particular a estereotipagem racial”.

À primeira vista, *E o vento...* pode parecer um belo mural, com um uso engenhoso da técnica de retrato de sombra popular na época dos eventos históricos apresentados na parede. Um jovem casal se inclina para um beijo numa paisagem bucólica, povoada de pessoas que parecem gozar de um momento de lazer. Em vista dos trajes do casal branco que troca carícias na lateral esquerda da obra, é plausível supor que estamos nos Estados Unidos do século XIX. Até aí, muito romântico. Mas o clima fica mais sombrio quando notamos o musgo pendendo na árvore ao lado do casal, sugerindo que a ação se passa no Sul escravocrata antes da Guerra Civil. Começamos então a entender que não se trata de um agradável idílio bucólico, mas de um local inquietante com ressonâncias ameaçadoras. Sejam bem-vindos ao mundo de farsa e malícia de Walker.

Da barra da elegante saia da jovem saem não duas pernas, como seria de esperar, mas quatro! De quem é esse par extra de pernas? Não sabemos, mas a jovem não parece se importar, e está gostando. O porte do homem com quem ela está sugere que ele detém o poder, tem as cartas na mão, ao se inclinar cavalheirescamente para sua dama aquiescente, sem fazer a menor ideia do que se passa nos “bastidores” sob a saia dela. Será que não é ela que tem as cartas na mão? Ou a pessoa a quem pertence aquele par extra de pernas? Enquanto isso, a ponta da espada de um soldado quase cutuca o traseiro de um menino negro agachado que segura um pato morto pelo pescoço e grita

para uma mulher negra reclinada, possivelmente sua mãe. Ela está pousada na água como se fosse um misto de barco com chaise-longue, o que pode ser uma referência aos navios negreiros ou à famosa pintura de Ticiano da Vênus reclinada. Ou a nenhum dos dois. Atrás dela há uma rocha com dois jovens. Um desses jovens é um garoto branco de pé com a perna esquerda estendida na frente do corpo, cena representada de maneira a sugerir que a garota negra ajoelhada está lhe fazendo um boquete. Estou dizendo tudo isso mas gênero, idade, raça, intenção, ação — tudo está aberto à interpretação. O que parece grotesco ou sinistro (imagens que dão um “soco no estômago”, como diz Walker) poderia muito bem ser totalmente inocente se pudesse ser visto em detalhe e não pelas sombras de uma silhueta. Menos ambíguo é o jovem personagem masculino flutuando no ar, acima do casal na rocha. Ele parece ter um enorme pênis inflado, que o transporta pelo ar como o velho na casa de *Up: Altas aventuras*, o filme da Pixar (2009). Talvez também esteja sendo transportado pela figura encapuzada da morte. A ambiguidade reina.

Voltando à terra firme, há uma mulher que dança enquanto pare dois gêmeos, e uma figura feminina com uma vassoura e um lenço na cabeça, cuspidando uma pedra, encarapitada na cabeça de um “cavalheiro” bem-vestido que a carrega às cegas. Assim, a história começa e termina com estereotípicas mulheres sulistas do período da segregação racial — uma que aparenta ser rica e branca, a outra que aparenta ser pobre e negra — com cabeças que não se veem enfiadas sob suas saias. E assim prossegue Walker, que passou toda sua vida profissional investigando o passado dos Estados Unidos para entender como ele moldou o presente: “A história sobre a qual quero falar sempre volta a uma mitologia americana que envolve raça, escravidão e idealização sadomasoquista, que estão por trás da narrativa da história americana”.

E o vento... foi a obra inicial que definiu e fez a carreira de uma artista então totalmente desconhecida. Walker ganhou seu lugar com muita rapidez: uma

estrela precoce que conquistou de imediato a fama, sem ter que esperar por décadas, como acontece com outros artistas. *E o vento...* continua a ser uma obra definidora, tida por muitos como uma das suas melhores. Agora, pertence ao acervo do Museu de Arte Moderna em Nova York, que a compara a uma pintura histórica épica, remetendo ao poder, à opressão e à Guerra Civil americana por meio do romance de Margaret Mitchell de 1936, *E o vento levou*, referência literária presente no título que Walker deu a seu trabalho.

A isso a artista acrescentou: “A história dos Estados Unidos se ergue sobre [...] a desigualdade, esse alicerce de desigualdade racial e desigualdade social [...]. E engolimos isso. Quero dizer, a branquitude é uma idealização tão artificial quanto a negritude”.

Três anos depois da mostra no Drawing Center, Walker recebeu a prestigiosa bolsa por realização da Fundação MacArthur, também conhecida como “Genius Grant” (ela continua a ser uma das mais jovens artistas agraciadas com a subvenção), e passou a expor regularmente em museus e galerias de luxo. Tinha pouco mais de 25 anos. As coisas estavam indo muito bem. Bem demais, na opinião de alguns — inclusive, em certa medida, da própria Walker, que tinha agora de corresponder à altura à imagem de jovem artista genial. E as pessoas queriam saber: “Como você consegue, Kara?”. Amigos críticos começaram a se transformar em inimigos críticos, enquanto colegas artistas mais velhos começaram a censurá-la por produzir uma obra que perpetuava clichês e caricaturas raciais. Um artista organizou uma campanha a fim de persuadir seus pares a pressionar os museus a deixarem de expor a obra da jovem artista. Mas os ataques não pararam por aí. Walker sofreu críticas por fazer arte para gente branca e para espaços de propriedade e administração de brancos. Sua reação foi voltar ao trabalho. Afinal, era aí que residia seu poder. Paradoxalmente, a arte de Walker consiste em explorar

o efeito desumanizador de reduzir as pessoas a estereótipos, que era exatamente o que, a seu ver, seus críticos estavam fazendo com ela.

Kara Walker nasceu em Stockton, na Califórnia, filha de Gwendolyn e Larry. O pai era artista e acadêmico, que aceitou dar aulas na Universidade Estadual da Geórgia, em Atlanta, quando Kara tinha treze anos. Ele convenceu a família — que vivia muito feliz na multicultural Stockton — de que o estado sulista que logo se tornaria seu lar havia mudado seus costumes e agora recebia bem as famílias negras. Não foi essa a experiência que Kara teve. Ela logo percebeu um constrangimento em torno da raça que nunca vivera em Stockton, o que a levou a questionar seu próprio senso de identidade e individualidade. Depois de terminar o ensino médio, Kara foi estudar no Atlanta College of Art, um lugar que considerou sufocante em termos criativos e desnorteante em termos intelectuais. Ela não conseguia entender por que se sentia atraída pelos grandiosos gestos pictóricos de pintores famosos da Europa e dos Estados Unidos. Que poder tinham sobre ela? Será que ela precisava de permissão para competir? E, aliás, queria mesmo competir? Como eles tinham tanta certeza? Por que ela própria não tinha certeza? O que ela queria dizer? E, fosse o que fosse, de que maneira queria dizê-lo? “Eu estava realmente tentando explorar a problemática de fazer arte na condição de garota negra enquanto era constantemente atacada e me via diante de uma infinidade de estereótipos até mesmo sobre o que significa ser uma garota negra”.

Seu grande avanço criativo se deu quando ela saiu de Atlanta e foi cursar o mestrado em belas-artes em Rhode Island. Foi lá que Kara começou a fazer experiências com recortes de silhuetas e a entender o lugar desse tipo de desenho na história da criação de imagens. Ela aprendeu que a silhueta era usada no século XVIII em estudos pseudocientíficos de fisionomia, em que os traços faciais são considerados uma maneira de determinar o caráter de uma

pessoa. Tomou consciência do teatro de sombras e do desenvolvimento de filmes animados modernos. Quando chegou a Nova York, em 1994, já tinha encontrado uma forma de produzir quadros que combinavam sua habilidade no desenho com o gosto literário por narrar histórias. Assim, conseguiu explorar as questões intelectuais com que estava lidando, em especial as narrativas que as pessoas criam sobre si mesmas como modo de firmar uma identidade e fazer parte de uma comunidade.

Por meio de sua arte, Kara Walker sustenta que o poder é muitas vezes contraditório, e que a certeza moral é impossível. Sua arte abre um debate sobre a identidade e a distância que pode haver entre a ideia de si e a pessoa real; representação e realidade são coisas diferentes. É por isso que suas silhuetas têm tanta importância: ajudam-nos a ver as limitações da certeza e as múltiplas possibilidades da ambiguidade.



10. Ver uma realidade alternativa: *A Anunciação* (c. 1438-45), Fra Angelico.

Fra Angelico: Ver uma realidade alternativa

Fra Angelico entendeu que o mundo que percebemos não é uma realidade fixa. Existem múltiplas realidades alternativas. Para vê-las, precisamos mudar nosso ponto de vista.

AS FOTOGRAFIAS ACIONAM NOSSO inconsciente. Um velho instantâneo das férias traz um fluxo de lembranças que instantaneamente nos devolvem àquela praia com aquelas pessoas fazendo aquelas coisas. A grande arte também pode nos transportar dessa maneira. Pode nos levar de nosso mundo real para o mundo criado pelo artista. Contemplar uma paisagem mítica de Claude Lorrain ou um interior de Njideka Akunyili Crosby é quase como viajar no tempo. Ali está você, no espaço criado por esses artistas, sentindo a atmosfera, identificando-se com os eventos representados.

As imagens têm esse poder. Fato que não passou despercebido aos ricos e autoritários que desejam se infiltrar em nossas mentes. Há muito tempo reis, rainhas e ditadores variados usam imagens para consolidar a ideia de que sua posição é inexpugnável, para se afirmar como semideuses ou comandantes de enormes exércitos. As grandes empresas utilizam a mesma estratégia. Gastam fortunas fazendo propaganda de produtos e serviços de que geralmente não precisamos, mas aos quais é difícil resistir sob a tentação de uma imagem vistosa e atraente. As agências de publicidade ganham rios de dinheiro utilizando o poder transportador das imagens, mas, em termos de propaganda pictórica, não se comparam à Igreja católica do século xv, que recrutava os melhores criadores de imagens para produzir uma arte persuasiva contando a

história bíblica e, ao mesmo tempo, fortalecendo a fé católica. A lista dos artistas que participaram dessa campanha de marketing ainda em curso é longa e ilustre, e inclui de Leonardo da Vinci a Andy Warhol (que fez uma versão cor-de-rosa da *Última ceia*). Artemisia Gentileschi, Peter Paul Rubens e Rafael também deram uma mãozinha ao catolicismo. Mas poucos contribuíram mais do que um indivíduo chamado Guido di Pietro, um tipo muito devoto que nasceu perto de Florença, na Itália, por volta de 1390 (ninguém sabe a data exata).

Os dados sobre o jovem Guido são vagos. Sabemos que ele tinha um irmão e uma irmã, e que os pais eram provavelmente abastados, considerando que puderam pagar pela formação artística do filho talentoso. Supõe-se que tenha sido aprendiz do respeitado pintor e ilustrador de livros Lorenzo Monaco (Lorenzo, o Monge), o que era uma atividade invejável. No começo do século xv, ilustrar ou “iluminar” livros era muito diferente do que é hoje em dia. Os livros naquela época podiam custar o equivalente a uma suíte na cobertura de um hotel de luxo. Os artesãos qualificados que providenciavam as ilustrações e adornos dos manuscritos gozavam de alta consideração e eram muito bem remunerados.

Em algum momento entre 1418 e 1423, aos vinte e poucos anos, Guido, que era profundamente religioso, ingressou no mosteiro de San Domenico em Fiesole, cidade pitoresca nas colinas ao norte de Florença. Ao fazer os votos monacais, precisou adotar um novo nome para sua nova vida. Escolheu Fra Giovanni. E foi assim que passou a ser chamado desde então, até alguns anos depois de sua morte em 1455, quando passou a ser postumamente tratado como o “pintor angelical” e conhecido em todo o mundo como Fra Angelico, o frei angelical.

Embora o nome pelo qual ficou conhecido tenha vindo após sua morte, o frei já tinha grande fama e renome em vida. Não havia nenhum outro pintor

na cristandade capaz de criar imagens com a mesma aura meditativa. Vasari, o artista e carismático cronista da Renascença italiana, declarou que a arte de Fra Angelico era “indizivelmente bela” e “cheia de graça e beleza”. Com grande entusiasmo, Vasari diz que *A Anunciação* de Angelico (c. 1438-47) parece não “a obra de uma mão mortal, mas algo pintado no Paraíso [...], da lavra de um santo ou de um anjo, o que de fato é; por isso esse bom monge sempre foi muito corretamente chamado Fra Giovanni Angelico”.

Os irrestritos louvores de Vasari nem sempre eram incontestáveis, mas, nesse caso, ele acertou em cheio. Fra Angelico era muito especial. Reunia em si uma enorme inteligência (a ordem dominicana era conhecida como a ordem dos monges estudiosos), uma profunda espiritualidade e dons artísticos notáveis. Em termos sucintos, ele produziu algumas das pinturas mais excepcionais do cânone ocidental.

Fra Angelico criou o que viria a ser sua *magnum opus* depois de descer das colinas de Fiesole e estabelecer residência no mosteiro de San Marco, no norte de Florença. O conjunto de edifícios abrigara uma feliz comunidade de monges silvestrinos, mas, em 1418, eles haviam recebido ordens expressas de deixar a área, devido à sua indolência. Não era este o caso dos dominicanos observantes, que se mudaram para o mosteiro de San Marco, recém-reformado pelo riquíssimo Cosimo de Médici.

Cosimo era uma figura muito importante na política florentina. Ele e a família haviam feito fortuna no setor financeiro, podendo se gabar de uma clientela que incluía o papa. Havia várias outras famílias fabulosamente ricas na cidade, sendo que a maioria também enriquecera no setor financeiro, que pouco tempo antes havia se profissionalizado. A República de Florença era uma oligarquia, um lugar de grandes egos e carteiras recheadas, algo extremamente conveniente quando se tratava de pagar uma milícia para rechaçar os ataques indesejados do duque de Milão e do rei de Nápoles. Os

florentinos se orgulhavam de sua governança e de sua vicejante vida intelectual, em que prosperava a filosofia do humanismo, centrada nos seres humanos, graças ao trio toscano formado por Dante, Boccaccio e Petrarca. Estes haviam recorrido às obras antigas de Cícero, Aristóteles e Platão para trazer conhecimento e luz literária à Idade das Trevas, e fazer a cidade entrar numa nova era da razão e da investigação científica. A Florença do século xv se via como a Roma antiga renascida (daí “Renascença”, do francês médio *renaistre*, renascer), e Cosimo de Médici cobiçava ser seu imperador.

Cosimo tinha grande astúcia política e era extremamente ambicioso, além de um mestre no jogo do patronato, que fortalecia seu renome. Em termos estratégicos, fazia pleno sentido financiar a reforma de San Marco em benefício dos monges dominicanos devotos. No longo prazo, isso lhe comprava um lugar no céu, enquanto a aliança com uma ordem monástica cada vez mais influente lhe traria vantagens sociais e políticas mais imediatas. A prodigalidade de Cosimo não se limitou à construção de novos edifícios que servissem de local de moradia e oração para os monges: ele também bancou as despesas de uma nova biblioteca e a decoração de muitos espaços interiores pelo melhor pintor de Florença — Fra Angelico.

Florença no começo dos anos 1400 era como Paris no começo dos anos 1900 e Nova York no final dos anos 1950: o centro do universo cultural. Muitos dos maiores pintores, escritores e arquitetos da época haviam morado lá: Dante, Cimabue, Giotto, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio e Fra Angelico (depois vieram Michelangelo, Leonardo, Botticelli e Galileu). Eles incentivavam uns aos outros a realizações cada vez maiores, às quais, por volta de 1420, foi acrescentada uma nova dimensão, quando o arquiteto Filippo Brunelleschi redescobriu as esquecidas leis da perspectiva matemática, que os romanos antigos haviam utilizado para projetar seus famosos edifícios simétricos. Brunelleschi desenvolveu a técnica da perspectiva linear com um

ponto de fuga, permitindo-lhe desenhar com precisão e realismo a estrutura tridimensional de um edifício em papel plano. Era um sistema matemático baseado num único ponto de fuga para o qual recuavam todas as linhas horizontais, o que criava a ilusão de um espaço volumétrico, e constituiu um marco histórico, que forneceu aos artistas uma fórmula para compor suas pinturas. Agora, usando o sistema de Brunelleschi, eles também podiam criar de maneira precisa e convincente o efeito óptico de um espaço tridimensional em suas telas planas, nas quais as figuras podiam ser dimensionadas e posicionadas de maneira correta.

Fra Angelico logo adotou as leis de perspectiva de Brunelleschi, usando-as amplamente ao pintar os novos afrescos que Cosimo encomendara para o mosteiro de San Marco. O conjunto de afrescos (pintados com uma pequena ajuda de seus amigos dominicanos) constitui uma das maiores obras da Renascença florentina. A mais famosa é, talvez, a pintura de Fra Angelico já mencionada, *A Anunciação*, que os monges viam todos os dias ao subir a escada íngreme até seus dormitórios no andar de cima do mosteiro. Hoje ela seria considerada uma arte *in situ*, isto é, uma obra que precisa ser vista no local determinado pelo artista para ser apreciada plenamente. Claro que não temos como fazer isso agora, mas vale a pena olhá-la brevemente de baixo para cima, segurando o livro acima da cabeça, pois é desse ângulo que o artista pretendia que ela fosse vista, elevada, o que explica por que, quando se olha a pintura no nível dos olhos, a perspectiva parece um pouco defeituosa e as sombras, estranhamente fracas. Vista de baixo para cima, porém, ela faz pleno sentido, pois uma perspectiva com um ponto de fuga dinâmico nos puxa para dentro da imagem como o mar fresco num dia quente.

A pintura cumpria uma função específica. Estava ali para atuar como um botão de reinicialização mental e emocional para um monge bem nutrido que subia de volta as escadas para sua cela modesta a fim de se dedicar à

contemplação e à oração após o almoço. A representação dessa famosa cena do Evangelho de São Lucas, em que o anjo Gabriel avisa Maria de que ela será a mãe de Jesus, era um tema bastante corrente na Renascença. Fra Angelico já o pintara outras vezes, mas as versões prévias eram mais coloridas e pictoricamente movimentadas. A *Anunciação* de San Marco, porém, é parcimoniosa a ponto de ser austera, por boas razões.

A obra não era destinada a um banqueiro rico ou a um político importante, e sim aos monges humildes de San Marco. Eles já conheciam muito bem a história, e assim não havia necessidade de acrescentar adornos atraentes para ganhar sua atenção. O que eles precisavam era de uma imagem que ajudasse a transportá-los das tribulações cotidianas do mundo real para a soleira do grandioso reino espiritual de Deus. A solução de Fra Angelico foi inspirada. Ele concebeu uma pintura que alteraria dramaticamente o modo como os monges percebiam o próprio ambiente. Em vez de apresentar a cena num local fictício, como era usual, o artista mostra o encontro entre Gabriel e Maria no pátio do mosteiro de San Marco. O mesmo pátio por onde os monges tinham acabado de passar antes de subir até suas celas.

A pintura apresentava aos monges uma realidade alternativa, incentivando-os a ver de outra maneira o ambiente físico à sua volta. O artista transformara os jardins e a *loggia* do mosteiro, espaços de relaxamento tão familiares, no cenário de um grande evento bíblico. A mensagem implícita era que San Marco constituía não apenas o lar terreno dos monges, mas um domínio celestial que compartilhavam com o anjo Gabriel e Maria, mãe do filho único de Deus. Fra Angelico estava sugerindo que a Anunciação não se resumia a um evento antigo, sendo uma ocorrência plenamente acessível da história cristã, que podia estar no aqui e no agora: tinha ligação com eles, fazia parte do cotidiano deles. Ele estava incentivando os colegas frades a entenderem

que existe mais de uma maneira de perceber o mundo, e que sempre há um outro ponto de vista — uma outra realidade — a se considerar.

A atmosfera espartana evocada por Fra Angelico reflete a existência devota dos monges, em que a simplicidade era fundamental para evitar que se distraíssem, liberando sua mente para a reflexão e a adoração. O anjo Gabriel e Maria usam roupas simples, absolutamente diferentes de muitas versões renascentistas, que os mostram em trajes de alta teatralidade. Aqui há uma intimidade serena, um contato recatado. Gabriel, com um leve rubor na face, se inclina com delicadeza diante de uma atônita Maria. Os dois personagens têm as mãos cruzadas, as de Gabriel sobre o peito, as de Maria — sem surpresa — sobre a barriga. Parece mais uma mímica do que uma conversa, criando um clima silencioso para os monges que olhavam para cima ao subir as escadas.

Numa pintura com poucos adornos, as asas de Gabriel sobressaem como um flamingo num funeral. Talvez Fra Angelico não fosse capaz de resistir à tentação de mostrar o que aprendera na juventude, quando iluminava manuscritos, ou talvez tivesse sobrado um pouco de tinta. Seja como for, as asas constituem um elemento extravagante numa pintura sóbria construída segundo os princípios lineares de Brunelleschi, com as colunas recuadas formando linhas ortogonais que convergem para um ponto de fuga distante, situado em algum lugar da floresta que vemos ao fundo.

Fra Angelico fez uma síntese entre um estilo gótico anterior (as auréolas planas, a ausência de profundidade de campo no jardim dianteiro) e a nova abordagem geométrica de Brunelleschi. Obteve grande efeito, criando um espaço tridimensional convincente para ambientar a ação. Maria está abrigada na *loggia*, com um ar de inocência e castidade, enquanto a ponta de uma asa de Gabriel se estende além da coluna e se prolonga até o jardim, sinal de que se trata, literalmente, de uma visita *al volo*. O mundo espiritual representado por ele e a existência física de Maria estão separados pela coluna central no

primeiro plano. Quando vista diretamente, Maria parece grande demais para aquele espaço, mas isso não acontece quando é vista de baixo, conforme a intenção do artista. A passagem ao fundo, por sua vez, parece pequena demais — por qualquer ângulo que seja vista. Não é por acaso. Aqui, mais uma vez, Fra Angelico está preparando os colegas monges para as próximas horas de solidão e reflexão. A pequena passagem na pintura é muito semelhante às pequenas entradas de suas celas, a poucos metros dali. Nesse sentido, é uma espécie de *trompe l'œil*, uma ilusão de óptica que os monges veriam se repetir ao entrar em seus aposentos individuais.

As celas eram simples e despojadas, mas também espantosas. Cada uma delas tinha um leito, uma janela e — eis o elemento espantoso — um afresco de Fra Angelico representando uma cena da Bíblia. Mais uma vez, ele ambientava a ação como se estivesse ocorrendo naquele momento ali na cela, com todos os detalhes arquitetônicos reproduzidos de modo a gerar uma sensação sagrada de intimidade e imediatez. Além disso, recorria a expedientes psicológicos, acrescentando às imagens santos importantes da ordem dominicana, como as figuras de seu fundador, São Domingos, e seu primeiro mártir, Pedro de Verona. A ideia era estabelecer um vínculo direto entre o evento bíblico e os próprios monges, colocando os fundadores na pintura como observadores. A mensagem era clara — a cela era o local onde se esperava que o monge emulasse o que via na pintura: São Domingos se flagelando, o mártir Pedro orando.

Os afrescos de Fra Angelico são obras de arte maravilhosas, excepcionais. Mas não são apenas belas imagens. São conceitualmente ambiciosas. Ele estava conduzindo os monges numa jornada pelo tempo, ambientando a narrativa cristã num cenário contemporâneo a fim de demonstrar que era possível reinterpretar e reimaginar os espaços físicos que eles habitavam, a ponto de mudar fundamentalmente seu senso de realidade. As pinturas se

referem em igual medida à história cristã e à natureza de nossa imaginação — nossa memória e consciência. O mundo que vemos e vivenciamos não é fixo. Existem realidades alternativas bem diante de nossos olhos. Um hospital, por exemplo, é ao mesmo tempo um local de trabalho para o médico e um local de descanso e recuperação para o paciente. O alto-mar incute no nadador o temor a Deus, enquanto para o surfista é uma alegria. Um temporal estraga um casamento de verão ao ar livre, mas traz vida ao jardim. Não existe uma realidade fixa, como esse frade pintor demonstrou — tudo depende da perspectiva.



11. Ver com a mente: *A pele da Terra* (2007), El Anatsui.

El Anatsui: Ver com a mente

Se você pega um conceito como a onipotência de Deus [...], não tem nada visível diante de si para reproduzir. Essa tem sido uma grande influência na minha carreira. Essa ideia de olhar o mundo mentalmente. De destilar essências em vez de usar imagens.

EL ANATSUI

UM DIA, EM 1998, o respeitado escultor ganense El Anatsui estava perambulando por uma estrada rural não muito distante de seu ateliê, no sul da Nigéria, quando se deparou com um saco grande enfiado debaixo de um arbusto. Não sendo do tipo que perderia a chance de recolher umas lascas de madeira ou uns bocados de barro para sua prática artística, ele puxou o saco e espiou seu conteúdo. Não havia ali nem madeira nem barro cozido, apenas tampas de alumínio, centenas delas, de garrafas de bebida. O artista remexeu no fundo do saco e ficou impressionado com a leveza e o brilho das tampas. Não era pesado de carregar, e assim ele o pôs no ombro e levou para casa. Não sabia muito bem o que ia fazer com aquilo, mas sentiu instintivamente que as tampas tinham potencial. Não como tampas de garrafa, mas como material para esculpir e passar uma mensagem.

Vi uma relação entre as tampas de garrafa e a história da África, no sentido de que os primeiros grupos de europeus, quando vieram ao continente comerciar, trouxeram rum proveniente das Índias Ocidentais, que então foi para a Europa e por fim para a África, como as três pontas da viagem triangular.

Essa declaração expressa o modo de ver de El Anatsui. O artista olha para além da finalidade original de um objeto e contempla o significado que ele

pode conter — por mais humilde que seja o objeto. Há algo que se pode extrair dessa abordagem, da apreciação das “coisas” corriqueiras que nos cercam. Naquilo que você e eu podemos ignorar, em coisas que consideramos lixo — como as tampas de garrafa —, ele vê valor, possibilidades e histórias. Não necessariamente na forma como o objeto se apresenta, mas no modo como se pode reutilizá-lo e fazê-lo renascer. E assim um tronco velho se torna uma escultura abstrata sobre o domínio colonial e a crise ambiental na África, e cacos de barro são reunidos a fim de criar vasos fraturados que representam fluxo e instabilidade. “Se a arte trata da vida, então a vida não é algo fixo”, disse ele. Logo, “a obra de arte deve ter uma forma que seja capaz de mudar”.

Não estou sugerindo que você passe os finais de semana revirando aleatoriamente as lixeiras em busca de inspiração, mas vale a pena ouvir o que diz El Anatsui e pensar naqueles materiais que rotineiramente jogamos fora em nosso mundo descartável. Será que todas aquelas embalagens de supermercado que levamos para casa podem ter uma vida útil depois, além de ir para os aterros sanitários? Estamos deixando de ver alguma coisa em nossa vontade de ter o produto de última geração? El Anatsui construiu uma carreira e algumas obras memoráveis utilizando descartes. Não por ser um ecomilitante, mas porque vê o mérito de trabalhar com materiais de fontes locais. Isso dá alma à sua arte.

Acredito que os artistas trabalham melhor com aquilo que é descartado em seu ambiente. Não creio que trabalhar com materiais prescritos seria muito interessante para mim. Cores e tintas produzidas industrialmente — mais vale escolher para a sua prática alguma coisa que esteja relacionada com as circunstâncias.

As tampas de garrafa descartadas são um exemplo. Para El Anatsui, o meio é a mensagem — o simbolismo está embutido. As tampas não só remetiam ao comércio de escravos dos tempos coloniais, mas também falavam da vida contemporânea na África Ocidental, tendo sido feitas na Nigéria — não na

Europa —, unindo assim as duas culturas numa história em comum. El Anatsui pega um objeto e o transforma numa ideia: o concreto se torna um conceito. Ele afirma que os grandes artistas europeus do Renascimento faziam arte usando os olhos, enquanto ele “vê” com a mente:

Se você pega um conceito como a onipotência de Deus ou a versatilidade e deseja capturá-lo, não tem nada visível diante de si para reproduzir. Essa tem sido uma grande influência na minha carreira. Essa ideia de olhar o mundo mentalmente. De destilar essências em vez de usar imagens.

Esse processo de destilação ficou evidente com as tampas de alumínio, que, depois de um considerável período de contemplação, ele resolveu usar como material escultural. Ao amassá-las e juntá-las usando um fio de cobre, descobriu que os lacres de garrafa podiam ser estendidos em formato oblongo ou convertidos em anéis translúcidos. E não levou muito tempo para montar uma chapa do tamanho de um prato grande, com duzentas tampas de metal achatadas e dispostas em faixas estreitas. Em seguida fez outro “bloco” de tamanho parecido, e depois mais outro e mais outro. Estendeu todos no chão e tentou várias combinações. Quando encontrou uma composição agradável, uniu os blocos com fio de cobre, criando um efeito de colcha de retalhos com um padrão muito próximo do *kente*, um tecido ganense tradicional.

Suas primeiras esculturas com tampas de garrafa começaram a aparecer em 2001, e logo se seguiram outras. Elas começaram grandes e ficaram enormes. *A pele da Terra* (2017) é colossal. Com $10 \times 4,5$ metros, é mais ou menos do tamanho de um ônibus de dois andares — uma monumental cortina em mosaico de tampas coloridas, achatadas e retorcidas numa bela peça abstrata de parede, dourada, com pregas salientes e dobras profundas. É uma espécie de milagre: lixo sem valor reciclado em arte valiosa por meio da imaginação de um artista que reconhece o potencial naquilo que outros jogam fora. Um artista que recolhe os materiais baratos e abundantes à sua volta e espera que venham a lhe “sugerir” algo.

Como ocorre com todas as obras de alumínio de El Anatsui, *A pele da Terra* foi fruto de um esforço coletivo, comunitário. Dezenas de auxiliares passaram vários dias costurando milhares de tampas, rótulos e lacres individuais de garrafas em múltiplos blocos, dando origem a uma ampla paleta de cores e texturas, que o artista dispôs de forma a criar uma gigantesca tapeçaria metálica costurada com cobre. “O que me interessa é o fato de haver muitas mãos trabalhando [...] quando as pessoas veem um trabalho assim, deveriam ser capazes de sentir a presença dessas pessoas”, ele disse em 2021, num perfil da revista *New Yorker* escrito por Julian Lucas.

A pele da Terra é estupefata sob todos os aspectos; uma obra-prima moderna que fala do desperdício e do consumismo gratuito de nossa época, ao mesmo tempo que celebra o espírito comunal da cidade natal de El Anatsui e a cultura visual da região. O suntuoso desenho abstrato atrai e hipnotiza à distância, e desconcerta de perto, quando as letras nas tampas de garrafas de bebida ficam legíveis e as implicações dão o que pensar.

El Anatsui, agora já bem próximo dos oitenta anos, tem tido uma vida gratificante e variada, centrada na arte e nas ideias. Ele se tornou um escultor de renome mundial, posição conquistada em seus próprios termos a partir de sua base em Nsukka, na Nigéria. Suas obras podem ser vistas no Instituto Asele, em Nimo, no Museu de Arte Moderna, em Nova York, no Centro Pompidou, em Paris, e no Museu Britânico, em Londres, bem como em dezenas de outros acervos públicos e privados. Ele recebeu o prestigioso Leão de Ouro pelo Conjunto da Obra, conferido pelos organizadores da Bienal de Veneza, e o Praemium Imperiale, concedido pela Associação de Arte do Japão. Recebeu ainda o título de doutor *honoris causa* da Universidade Harvard, nos Estados Unidos, da Universidade de Ciência e Tecnologia Kwame N’Krumah (sua *alma mater*), em Gana, e da Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul. Além disso, foi eleito membro honorário da Royal Academy of Arts, no

Reino Unido, da American Academy of Design, nos Estados Unidos, e da American Academy of Arts and Letters, também nos Estados Unidos. Estes são apenas alguns dos diversos fatos interessantes sobre ele, mas nenhum ficará tão gravado na memória quanto este: El não foi o primeiro filho de seus pais, nem o segundo, nem o terceiro — e tampouco o décimo; foi o último a nascer, o 32o filho do casal.

Fiquei sabendo desse fato surpreendente numa excelente palestra de Sir David Adjaye, o arquiteto ganense-britânico, realizada em 2019 na Haus der Kunst, na Alemanha. A palestra de Adjaye fazia parte de uma programação de eventos montada em torno da retrospectiva da carreira de El Anatsui no museu de Munique. O arquiteto foi convidado na condição de amigo do artista, mas também porque são colaboradores. Ambos compartilham um interesse pelos pontos de interseção entre os sistemas tradicionais de linguagem gráfica da África Ocidental e as artes visuais modernistas no resto do mundo. Adjaye comentou sobre a profunda curiosidade de Anatsui pelas marcas e pictogramas estabelecidos desde longa data em Gana e na Nigéria, como os motivos *nsibidi*, *adinkra*, *uli* e *vai*. Adjaye os caracterizou como “um sistema de linguagem da África Ocidental, a codificação de rituais [...] uma linguagem que pode ser usada na colisão com o modernismo para criar uma nova linguagem”.

Ele mencionou as centenas de “rabiscos” produzidos por El Anatsui a partir de seu intenso estudo desses sistemas gráficos nativos, e a especial atenção dada pelo artista aos trabalhos feitos pelas mulheres do povo ibo, que decoravam as paredes e os objetos públicos locais com design logográfico *uli*.

A essa altura, Anatsui tinha deixado Ganapara dar aulas no curso de arte da Universidade da Nigéria em Nsukka. Lá, conheceu alguns artistas e intelectuais que, juntos, vieram a ser conhecidos como o Grupo Nsukka. Tendo à frente os pintores Uche Okeke e Chike Aniakor, fundadores do curso

de arte, a filosofia do Grupo Nsukka se baseava na ideia de sintetizar a artesanaria tradicional da África Ocidental com a sociedade oeste-africana moderna para criar uma cultura visual local voltada para o futuro. Os professores-artistas também acompanhavam, mas não de modo subserviente, os movimentos contemporâneos da arte ocidental. Foram tempos muito empolgantes para El Anatsui. O que chamava sua atenção em muitos desses sistemas de linguagem africanos tradicionais não eram apenas as marcas e os signos empregados, mas também o espaço negativo que, muitas vezes, constituía uma parte fundamental dos desenhos.

“Peguei esse conjunto de signos e passei quatro ou cinco anos copiando-os e tentando entender sua estrutura e como significavam aquelas coisas que se dizia que significavam, como falar sobre a onipotência de Deus.” Por fim, ele descobriu o conceito de “O”, significando uno, que, como dez, representava unidade. “Foi um dos únicos para os quais obtive um significado”, disse.

Seu interesse não era esotérico nem aleatório; era movido pela necessidade de uma reintrodução urgente e oportuna da cultura visual tradicional do oeste da África, sufocada durante o domínio britânico. Talvez tenha sido isso, mais do que qualquer outra coisa, que moldou sua maneira de ver o mundo. Bem, isso e talvez também o fato de ser o 32o filho da família!

São relativamente poucas as pessoas que conhecem os efeitos psicológicos e sociais, em termos da dinâmica de relacionamento, de ser o caçula numa família tão numerosa, mas, pelo menos no caso de El Anatsui, eles parecem ter dado ao artista a liberdade de seguir seu próprio caminho. El Anatsui nasceu em 1944 na então Costa do Ouro, colônia britânica até 1957, quando se tornou parte de Gana, recém-independente. Desde cedo ele desenvolveu um interesse por arte, que o levou à decisão de se tornar artista, uma escolha de carreira um tanto idiossincrática, visto que havia pouquíssima infraestrutura local para dar apoio a pintores e escultores em início de atividade. Os pilares do cenário

artístico moderno e profissionalizado — galerias, colecionadores, ateliês, museus, curadores e negociantes de arte — eram escassos ou simplesmente inexistentes onde ele morava.

Mas havia uma palpável energia criativa e intelectual em Gana, que ele poderia prontamente canalizar. Uma energia nascida do desejo de recuperar a cultura e as tradições artísticas africanas corroídas pela colonização. Havia uma firme disposição de reafirmar a estética ganense, em um movimento captado no país sob a expressão idiomática akan “*Sankofa*”, “não é tabu voltar e pegar o que você esqueceu”. O provérbio associado postulava que, para compreender o presente e avançar para o futuro, era preciso antes entender o passado.

El Anatsui foi para a faculdade de arte e se destacou, tendo seu talento e intelecto oficialmente reconhecidos em 1969, quando foi nomeado o melhor estudante do ano. Ele focou na escultura, sentindo instintivamente que ela lhe ofereceria o maior espaço de experimentação e transmissão de suas ideias (ele ainda considera a escultura a atividade artística mais abrangente, na medida em que incorpora a pintura, o desenho, o design, a instalação e a performance). El Anatsui gostou do curso, até certo ponto. Era interessante, mas parecia-lhe irremediavelmente limitado, quase ao ponto da inutilidade, tendo sido importado “em todos os seus mínimos detalhes”, como diz ele, de uma faculdade de arte em Londres. A adesão dogmática a uma narrativa histórica da arte puramente ocidental o incomodava, mas também serviu para instigá-lo. Lá estava ele, na costa ocidental da África, observando e aprendendo sobre o cânone artístico europeu, estudando de maneira intensa os pintores renascentistas da Itália e os escultores da Grécia antiga. No entanto, depois de se formar, aquilo não fazia sentido para ele. Os materiais de arte prontamente disponíveis para os colegas estudantes em Nova York e Berlim não eram encontrados com facilidade onde ele morava. Foi então que

ele desenvolveu sua filosofia artística de utilizar materiais do cotidiano de fácil acesso, desde aquelas velhas tampas de garrafas a cepos abandonados e fragmentos de barro.

Com o tempo, El Anatsui passou a dar atenção aos cacos de argila largados na beira de estradas e em quintais. Sentiu-se atraído pelo fato de os vasos serem feitos do mais humilde material — a terra sob seus pés. Havia também uma mensagem política contida tanto no material original quanto na estrutura das esculturas que ele produzia a partir desses cacos. Os vasos vinham do solo oeste-africano, moldados pelas mãos de um artista da África Ocidental que retomava a cultura e a linguagem de sua terra após a destruição trazida pelos dominadores britânicos, que haviam ido embora apenas duas décadas antes. Para El Anatsui, os danos causados pelos britânicos eram análogos aos vasos quebrados: uma cultura despedaçada por uma potência colonial e refeita por um artista africano, sendo que tal destruição assinalava não o fim, mas um novo começo, uma transformação de uma entidade em outra, como ele explicou em sua retrospectiva de 2019 na Alemanha:

Em sua forma integral, podia ser uma vasilha de sopa, mas, no momento em que se quebra, passa a inúmeros outros usos. Um dos usos que considerei intrigante era o fato de ser empregada para servir oferendas aos deuses — um vaso que havia morrido sendo usado para servir oferendas a pessoas que haviam partido.

Inspirado pelo potencial do vazio da forma como aplicado aos desenhos *uli*, El Anatsui pensou como poderia transferir a noção de espaço negativo para suas esculturas de cerâmica. Era uma maneira incomum de olhar, enfatizando o que não estava ali, mais do que o contrário — uma abordagem mais conceitual do que literal. Uma vez mais, o artista estava “vendo” com a mente. Ele produziu uma série de “vasos quebrados”, feitos com fragmentos de argila calcinada e “grogue” velho, que combinava com outros cacos e pedaços de vasos quebrados que havia encontrado. As esculturas resultantes eram objetos

de formas canhestras: restos de cuias e jarros — vasos — agora inúteis em sua função original de receptáculos, mas que adquiriam vida nova como obras de arte.

El Anatsui costumava trabalhar com argila quando produzia esculturas menores. Quando queria fazer objetos maiores — antes da descoberta das tampas de garrafas —, recorria à madeira: recolhia pedaços de madeira velha descartada, de tamanhos variados, e entalhava signos e formas na superfície. E, vale dizer, não necessariamente com um cinzel manual, mas com uma enorme serra elétrica! Às vezes pintava as marcas, às vezes queimava-as com um maçarico. As esculturas prontas parecem ao mesmo tempo antigas e modernas. Esses trabalhos remetem tanto à catástrofe ambiental em curso, que ocorre no mundo inteiro, quanto à destruição da colonização, e são “uma metáfora da maneira como as potências ocidentais retalharam e dividiram brutalmente o continente africano entre elas, rasgando e destruindo a história e a cultura locais”.

El Anatsui aprendeu a ver o mundo de uma nova forma radicando seu trabalho nas artes e ofícios de Gana e da Nigéria. Em vez de passar por um amontoado de tocos de madeira na beira da estrada indiferente à sua presença, ele identificou seu potencial de transformação. Afinal, por que descartes de lenha e cerâmica ou tampas de alumínio não podem servir de materiais para o artista, tal como o mármore ou a tinta? Eram o que seu ambiente lhe havia fornecido.

O renome internacional de El Anatsui como artista do mais alto gabarito foi crescendo continuamente durante sua longa carreira. E então, quando estava com cinquenta e poucos anos, ele topou com essas tampas de garrafa. Sua ascensão, de contínua e constante, tornou-se meteórica. El Anatsui se tornou um superastro do mundo da arte. Não há dúvida de que é um dos maiores artistas do século XXI. Um escultor pioneiro, brilhante, com uma visão própria:

a arte deve refletir o lugar de onde vem. Não é uma ideia limitante, mas um conceito libertador. Olhe em torno de si, preste atenção às tradições estabelecidas, pense nas questões atuais, disponha-se a usar o que está prontamente disponível como material e deixe o resto para seu olho interior. Como diz El Anatsui, “Você está no mundo, mas não conhece o mundo”.



12. Ver o isolamento: *Escritório à noite* (1940), Edward Hopper.

Edward Hopper: Ver o isolamento

A grande arte é a expressão exterior de uma vida interior no artista, e essa vida interior resultará em sua visão pessoal do mundo... A vida interior de um ser humano é um campo vasto e variegado.

EDWARD HOPPER

O ANO DE 1924 foi marcante para Edward Hopper. Depois de duas décadas de lutas, frustrações, depressão e reclusão cada vez maior, o pintor realista americano de 42 anos de idade se converteu da noite para o dia num enorme sucesso. Esse reconhecimento em fase avançada da carreira se deu após uma exposição de suas aquarelas, com venda esgotada, na Frank K. M. Rehn Gallery, em Manhattan, cujo proprietário conhecera apenas em data recente os quadros produzidos por esse artista de 1,95 metro de altura. Foi um sucesso muito necessário, mas totalmente inesperado para Hopper, que na época trabalhava como ilustrador, tendo vendido apenas duas pinturas nos vinte anos anteriores. Melhor ainda, o introspectivo nova-iorquino de fisionomia fechada também encontrara sua alma gêmea. Josephine Nivison era uma colega artista que Hopper conhecera na escola de artes e com a qual havia tido encontros esporádicos nos anos seguintes. Eles engataram um namoro a sério em 1923, ambos já na meia-idade bem avançada. Casaram-se em junho do ano seguinte, selando uma união que veio a marcar o começo da carreira artística dele — e o fim da dela.

Revigorado pela confiança de Jo em seu talento, Hopper começou a pintar com tinta a óleo, que abandonara muito tempo antes em favor da

imediatez da aquarela e da água-forte. Ela se tornou musa e modelo de seus quadros, muitas vezes dando títulos adequados para as obras concluídas. Não que o marido se mostrasse muito agradecido. Ele insistia em viverem como eremitas no último andar de um prédio em Nova York com vista para os Washington Square Gardens. Rebaixava rotineiramente a esposa como artista, e, quando ficava de mau humor, o que era frequente, ignorava-a durante horas e mesmo dias a fio. Eles tinham poucos amigos, e ainda menos luxos, e viveram às turras, verbal e fisicamente, durante toda a sua união como casal feliz em ser infeliz, até a morte de Edward em 1967. Jo morreu dez meses depois, tendo dito que sempre quis que “partíssemos juntos” e anotado em seu diário que “Ed é o centro do meu universo”.

Edward Hopper faz jus aos créditos por suas realizações, mas não por acaso sua carreira não estava indo a lugar nenhum antes de seu encontro com Jo. Entre eles houve uma colaboração criativa que levou a algumas das imagens mais memoráveis dos Estados Unidos no século xx. Paisagens campestres, paisagens urbanas, interiores urbanos e retiros rurais estão presentes numa obra que é de uma coerência e de uma força psicológica admiráveis. Há muitas maneiras de ler as pinturas de Edward Hopper, mas, em essência, todas tratam exatamente do mesmo tema: Edward Hopper.

A mansão abandonada no alto da colina, o farol desolado, o sujeito no bar perdido em pensamentos, o quarto vazio iluminado pelo sol — todos são Edward Hopper. Ele falava muito pouco sobre o próprio trabalho — aliás, sobre qualquer coisa —, mas de vez em quando se dispunha a discorrer sobre o caráter autobiográfico de seus quadros. Em 1933, escreveu um breve ensaio chamado “Notas sobre a pintura”, para acompanhar uma importante exposição monográfica de sua obra no Museu de Arte Moderna em Nova York. Ali, ele afirmou: “Creio que os grandes pintores, movidos pelo intelecto,

tentam obrigar esse meio relutante da tinta e da tela a servir como registro de suas emoções. Qualquer desvio dessa meta geral me provoca tédio”.

Ele retomou o tema autobiográfico numa entrevista na tevê em 1961: “O próprio pintor é o único que pode realmente saber [do que trata sua obra], e não faz talvez qualquer esforço consciente para se revelar ao público. Mas essa, afinal, acaba sendo a meta da pintura”.

Se restava qualquer dúvida de que suas pinturas se referiam a ele próprio e à sua relação com o mundo e a mulher com quem havia se casado, ele deixou muito claro ao dizer: “A grande arte é a expressão exterior de uma vida interior no artista, e essa vida interior resultará em sua visão pessoal do mundo... A vida interior de um ser humano é um campo vasto e variegado”.

Para não esquecer a finalidade de sua arte, ele guardava na carteira uma citação (editada) do escritor e crítico alemão Johann von Goethe: “O começo e o fim de toda atividade literária” — e Hopper acrescenta: “substitua-se literária por artística, é assim para a arte também” — “é a reprodução do mundo à minha volta por meio do mundo que está dentro de mim, todas as coisas sendo captadas, relacionadas, recriadas, moldadas e reconstruídas numa forma pessoal e de maneira original”.

Cientes disso, começamos a entender as inquietantes e ambíguas pinturas de Edward Hopper, permeadas por uma sensação de isolamento e distanciamento. Sentimo-nos tentados a inventar histórias que se encaixem nas pinturas. Na verdade, é uma tentação irresistível. Depois de contemplar *Escritório à noite* (1940) por alguns segundos, nos pegamos construindo uma novela em torno da cena eroticamente carregada. O título do quadro nos diz o momento e o local: um escritório à noite. Em vista das convenções sociais nova-iorquinas na época em que ele foi pintado, é plausível concluir que a mulher de batom vermelho-vivo e vestido azul justo é uma secretária, e o homem de ar preocupado é seu patrão. Sabemos que a cena se passa à noite e

podemos supor — a julgar pela janela aberta e pela persiana ondulante — que é o auge do verão. A fonte de luz entrando pela janela e atingindo a parede não é muito evidente. O sol se pôs, e o escritório (segundo Hopper) fica num andar elevado de um arranha-céu, e, portanto, a luz não pode vir da rua. Só pode estar vindo de outro escritório ou apartamento num prédio vizinho, também de persiana levantada, o que sugere que nossos furtivos protagonistas podem ser vistos pelos vizinhos voyeuristas. A figura feminina está de pé junto ao arquivo, olhando uma folha de papel que caiu no chão, ao lado da escrivaninha à qual o homem está sentado. Ele olha para uma carta, mas não a lê. Tem a cabeça em outro lugar. Parece preocupado, nervoso — inseguro, seguramente. Há uma sugestão de um caso ilícito entre os dois. Acabou ou está para começar? Eles não deixam transparecer, mas não há como escapar à atmosfera pressaga e misteriosa da sala.

É como uma imagem da qual se eliminou o objeto de motivação dos personagens. É o papel no chão? Ou algo que acaba de ser dito, ou está para ser dito? Ou feito? Ou isso é redutor demais, simplista demais? Provavelmente. O artista disse certa vez que seus quadros não deviam ser entendidos como “episódios evidentes, pois não há qualquer intenção nesse sentido”. Ainda assim, neste caso, sabemos que a ideia original para a cena surgiu quando Hopper estava num transporte público, à noite, olhou para o alto e viu os interiores de um escritório deserto no 18o andar. Além disso, não sabemos mais nada. Trata-se de uma pintura típica de Hopper, pedindo uma explicação sem fornecer nenhuma. Até que nos lembramos de que a imagem não trata de dois estranhos: trata do artista e de sua psique.

Jo posou no papel da jovem secretária, usando, por instruções do marido, um vestido colado ao corpo, mostrando as panturrilhas. O homem à escrivaninha é um avatar de Hopper. Ele havia pensado a composição durante algum tempo; seus quadros, disse, surgiam lentamente, depois de “um longo

processo de gestação mental e uma emoção nascente”. Esse período de “gestação” fica evidente nos estudos preparatórios para *Escritório à noite*, em que ele testou vários arranjos. Num deles havia um grande quadro na parede dos fundos, e o homem à escrivaninha estava virado na direção da mulher junto ao arquivo. Em outro, a cadeira de madeira, que na versão final está ao lado da secretária, aparece no primeiro plano, perto da máquina de escrever. A folha de papel no chão é um acréscimo posterior.

Toda arte é, em maior ou menor grau, um autorretrato, mas a de Hopper é ainda mais deliberada nesse aspecto. Não em termos de produzir uma semelhança com a aparência externa do pintor — embora seja possível reconhecê-lo como a figura masculina em muitos de seus quadros —, e sim com seu temperamento, ou, como disse ele, sua “experiência interior”. A obra de Hopper é ao mesmo tempo uma exploração e uma revelação de sua maneira de ver o mundo. Para além da óbvia energia sexual reprimida (ele estava aparentemente sempre a fim, ela não tanto), *Escritório à noite* é, como todas as pinturas do artista, um estudo da solidão. “É provavelmente um reflexo de minha própria solidão”, ele disse, e acrescentou: “Não sei... poderia ser a condição humana como um todo”. Poderia ser? É! E é por isso que suas imagens encontram tanta ressonância em nós. A genialidade de Hopper foi expor uma verdade com a qual muitos são capazes de se identificar em pinturas profundamente pessoais. Poucas pessoas são tão solitárias ou espartanas quanto Edward Hopper, mas uma predisposição para a melancolia ou a introspecção não é muito incomum. Todos sabemos como é se sentir solitário, e reconhecemos imediatamente essa emoção quando o artista a apresenta. Ele via a si mesmo como um pintor realista, objetivo, que “usa fenômenos naturais para se comunicar. Essa sempre foi a minha meta. Talvez por ser um vocabulário universal”.

Os fenômenos naturais a que ele se referia tendiam a ser transitórios e fugazes: a luz incidindo sobre a face de um homem olhando uma carta; uma brisa soprando numa sala e inflando uma persiana. A solidão que ele retratava com precisão tão penetrante não era aquela solidão óbvia, como a de um prisioneiro numa cela ou a de uma pessoa perdida no deserto. Seu campo de caça era Nova York, um dos lugares mais densamente povoados do mundo. Lá ele procurava o distanciamento, como uma garça espreitando um peixe à margem do rio, aguardando pacientemente o mais fugidio relance de sua presa para então, naquela breve fração de segundo em que ela aparecia, capturá-la e imortalizá-la na tela. Ele a perseguia nos prédios de escritórios e cafés, nos bares e edifícios de Manhattan. Seus olhos atentos viam-na na fachada ensolarada de uma casa vitoriana e num restaurante aberto até tarde da noite numa tranquila quarta-feira de verão. Hopper reduzia a velocidade do mundo até imobilizá-lo. Os enfeites ou detalhes pictóricos desnecessários eram eliminados num laborioso processo de reduzir a imagem a seus elementos fundamentais. A luz sempre teve papel central em suas pinturas, a ponto de se tornar um personagem adicional. Ele a usava para iluminar e intimidar: ela é uma presença efêmera e espectral que passa por janelas abertas como um espírito de outro mundo.

Em uma vida alternativa, Edward Hopper teria sido cineasta. Ele adorava ir ao cinema. Era uma maneira de se desprender de um impasse criativo, e ele disse certa vez: “Quando não estou com vontade de pintar, vou ao cinema durante uma semana ou mais”. Nota-se em seus personagens reservados um leve aceno a artistas lendários de Hollywood, como Cary Grant e Lauren Bacall, em quadros que têm não apenas uma qualidade cinematográfica, mas, de vez em quando, o próprio cinema como tema.

Cinema em Nova York (1939) é uma de suas imagens mais famosas. É ambientada num cinema quase vazio, tendo apenas um homem de meia-idade

e uma mulher com chapéu de feltro sentada a duas filas de distância. Estão vendo um filme. Vemos a cena a partir do final de uma fila nos fundos da sala, o que nos permite distinguir a escada que dá para a saída. Uma lanterninha loira (Jo, mais uma vez) está apoiada na parede junto à escada, indiferente ao filme passando do outro lado de uma coluna ornamentada, que divide o quadro em duas partes. A dupla de espectadores está abstraída no mundo ficcional do filme, enquanto a lanterninha está absorta nos próprios pensamentos. Desnecessário dizer, em se tratando de um personagem de Hopper, que tem um ar preocupado. O detalhe vermelho da roupa ecoa as cortinas vermelhas que emolduram a escada, e o azul do uniforme se repete no carpete estampado no chão. Shakespeare escrevia peças dentro de peças; Hopper pintou um filme dentro de um filme.

Sua admiração pelos cineastas é correspondida desde aquela época até hoje, com diretores fazendo respeitadas referências à estética taciturna do artista. Podemos citar aqui Howard Hawks, com *À beira do abismo* (1946); Alfred Hitchcock, com *Janela indiscreta* (1954) e *Psicose* (1960); Terrence Malick, com *Cinzas no paraíso* (1978); Todd Haynes, com *Longe do paraíso* (2002); e Wim Wenders, com *Hammett: Mistério em Chinatown* (1982) e *O fim da violência* (1997). Agradaria ao artista saber da consideração que lhe dedicam os mestres de seu passatempo favorito.

O cinema, porém, não foi a principal influência artística de Hopper. Uma viagem à Europa em 1906 foi a experiência que moldou seu estilo e seu pensamento. Ele viu *A ronda noturna* de Rembrandt no Rijksmuseum, em Amsterdã, e percebeu pela primeira vez as possibilidades dramáticas de acentuar os jogos de luz e sombra. Então seguiu-se uma longa estada em Paris, onde descobriu os poetas simbolistas Verlaine, Baudelaire e Mallarmé, que instigaram um amor permanente pela literatura e cultura francesas. Enquanto esteve lá, Hopper pôde estudar as pinturas de Manet e as esculturas de Rodin.

Mas, acima de tudo, foi a obra do impressionista francês Edgar Degas que lhe ensinou a produzir pinturas evocativas com nuances sombrias. Os quadros de Degas, que retratavam bailarinas e mulheres em bares, mostraram a Hopper o dinamismo que o recorte agressivo de uma imagem podia ocasionar, a emoção voyeurista despertada ao se adotar um ponto de vista elevado, o potencial narrativo em ter o protagonista com o olhar longe do espectador.

Hopper acrescentou a essa lista de recursos compositivos a utilização de um destacado elemento horizontal no primeiro plano da imagem, a fim de fornecer uma estrutura a seus psicodramas: uma sólida peça de cenário contra a qual podiam se iniciar os jogos mentais. Ele também tomava liberdades com a perspectiva, burlando a lógica pictórica não só em proveito próprio (efeitos luminosos etc.), mas também para intensificar, em suas imagens, a sensação psicológica de que havia algo errado. Foi o que ele fez em *Escritório à noite*, apresentando-nos simultaneamente duas perspectivas distintas. A primeira é a visão do alto que assumimos quando nos postamos diante do quadro, concentrando nossa atenção no homem sentado. A segunda perspectiva está num ângulo de 45 graus e mais próxima do nível dos olhos. Ela é montada a partir da linha vertical da moldura da porta na lateral esquerda do quadro e da linha diagonal formada pela extremidade frontal da mesa em que repousa a máquina de escrever. Desse ponto de vista, é a mulher que ocupa o centro da cena, com suas preocupações dominando a narrativa.

A duplicação de pontos de vista não é apenas um truque óptico. Como tudo o que Hopper fazia, ela embutia uma mensagem que complementava a ação ocorrendo na tela. Ele nunca explicava claramente o que pretendia dizer — pois, nesse caso, não haveria necessidade de pintar. Mas não é implausível pensar que pelo menos uma de suas preocupações era a incerteza da vida: existem diversas maneiras de ver, vários pontos de vista a considerar.

Conseguimos ver o que Hopper via todos os dias; só não o percebemos da forma como ele percebia. Um momento fugaz de insegurança vem e vai, sem recurso nem apelo. Somente quando contemplamos uma de suas pinturas é que lembramos o momento. Não de maneira específica, mas o suficiente para sentirmos uma reação na boca do estômago. Aquele leve sentimento de medo e incerteza que enterramos, aquela ligeira impressão de desamparo e isolamento que ignoramos.

Hopper sentia agudamente essas emoções e, com frequência, sabia colocá-las no olhar pensativo de seus personagens. O protagonista de Edvard Munch gritava contra o mundo; os de Hopper bradam silenciosamente dentro da alma. Seus personagens somos nós, nós que enganamos com nossa aparência elegante mas que, observados durante algum tempo, deixamos cair a máscara por um instante e revelamos nossas apreensões interiores. Era aí que Hopper atacava. Hopper, o homem que falava tão pouco que, ao receber uma Medalha de Ouro da American Academy of Arts and Letters, proferiu um discurso de duas palavras: “Muito obrigado”. Seu veículo era a tinta na tela: ali era onde ele sabia se comunicar melhor, onde era invulgarmente eloquente, com seus quadros reflexivos e inquietantes sobre o isolamento, quadros que falam a todos nós, almas solitárias.



13. Ver dramaticamente: *Judite decapitando Holofernes* (1620), Artemisia Gentileschi.

Artemisia Gentileschi: Ver dramaticamente

Dizem que a história é escrita pelos vencedores. Talvez. Mas Artemisia Gentileschi nos mostra com brilho e sanguinolência que há mais de uma maneira de olhar o passado e contar sua história.

A MAIOR PARTE da arte produzida ao longo dos séculos foi criada por homens e para homens. A desigualdade de gênero é duradoura, estando encarnada e evidente nos acervos dos museus do mundo inteiro, repletos de obras que apresentam maciçamente um ponto de vista masculino. É um viés histórico que concedeu aos homens o privilégio incontestado de codificar muitas das narrativas em arte. Por exemplo, as mulheres nas pinturas ocidentais são muitas vezes retratadas com uma criança, ou nuas, ou submissas — ou as três coisas ao mesmo tempo, como em *A tempestade* (c. 1508), de Giorgione, *Uma alegoria com Vênus e Cupido* (c. 1545), de Agnolo Bronzino, *Vênus reclinada com Cupido* (c. 1639), de Guido Reni, e *Te Rerioa* (1897), de Paul Gauguin. Essa é uma pequena amostra de uma longuíssima lista dos tropos objetificadores da representação feminina destinados a agradar o olhar masculino.

A situação não é tão extrema hoje em dia, embora esteja longe de ser perfeita. As artistas mulheres raramente recebem o mesmo reconhecimento por sua obra, seja em termos de reação crítica ou de valor de mercado. Isso hoje — imagine como era quatrocentos anos atrás na Itália barroca, quando a única escolha que as mulheres tinham era servir a um homem: um pai quando menina, um marido quando mocinha (e a união sendo uma transação comercial feita pelos homens), ou, à falta disso, uma vida de devoção a Jesus

Cristo recolhida num convento. As mulheres não tinham quase nenhum direito político, pouquíssimo acesso à educação, e a opção por uma vida independente era praticamente proibida em termos jurídicos.

Em vista de tudo isso, as realizações de Artemisia Gentileschi (1593-c. 1654) são espantosas. Ela não só conseguiu contornar a cultura misógina de sua época, estabelecendo-se como uma artista importante, como o fez produzindo pinturas que transferiam radicalmente a perspectiva das narrativas bíblicas e históricas usuais — tema sempre presente para os pintores renascentistas e barrocos — para focar a ação em mulheres ousadas e heroicas.

Gentileschi conseguiu introduzir na arte uma persona e uma perspectiva inteiramente novas nas mais adversas circunstâncias. Deu-nos algo tão raro quanto uma insolação numa mina de carvão: a perspectiva de uma mulher independente, destemida, talentosa, apresentando narrativas muito conhecidas do Antigo Testamento de um ponto de vista feminino. Sujeitos robustos eram remodelados como patetas esfaimados, mulheres frágeis eram completamente rejeitadas. No lugar delas apareciam figuras femininas com atitude e iniciativa. O melhor exemplo é a jovem viúva Judite, que Holofernes, o lascivo oficial do Exército assírio, convida para vir à sua tenda. Ele não tem boas intenções em relação a ela ou à sua terra natal, que planeja destruir na manhã seguinte, depois de conseguir o que quer dessa dama local. Mas Holofernes avaliou mal a situação e subestimou Judite, que o incentiva a se embriagar. É o que ele faz. E então perde os sentidos. Grande erro. Tão logo o sujeito começa a roncar na cama, Judite pega a espada dele e lhe decepa a cabeça.

Judite decapitando Holofernes (1612-3) é a pintura mais macabra que se pode imaginar. O sangue jorra enquanto a artista captura o momento pavoroso nessa cena medonha. Os olhos de Holofernes saltam das órbitas enquanto a viúva de cabelos acobreados segura sua barba com a mão esquerda, usando a

espada na mão direita para decapitar o militar bêbado. No segundo plano está a criada de Judite, cúmplice de bom grado na ação sangrenta da patroa.

A fábula já tinha sido pintada muitas vezes, mais notadamente, talvez, por Caravaggio, cujas técnicas e estilo Gentileschi adotou e então adaptou. Mas a interpretação que ela faz dos protagonistas é muito diferente daquela de Caravaggio, que retrata Holofernes à maneira idealizada de um nu da Grécia antiga, com a luz incidindo nos músculos contraídos do general, enquanto os bíceps se dilatam e os mamilos se mantêm rijos. Artemisia, por sua vez, nos oferece uma perspectiva bem diferente. Seu Holofernes é uma figura muito mais flácida, sem nada da vitalidade erótica da versão caravaggiana. A diferença de caracterização é clara, mas não tão evidente quanto as duas representações de Judite. Caravaggio nos mostra uma loira ingênua, cuja fisionomia dá a impressão de que está mais ocupada com um arranjo floral do que em cortar a cabeça de um guerreiro. A Judite de Artemisia é muito mais afirmativa. Não é uma mocinha delicada saída da imaginação masculina; é uma jovem decidida cumprindo sua tarefa com a concentração do açougueiro do mercado local numa movimentada manhã de sábado. Seus antebraços são volumosos, suas mãos são do tamanho de pratos. Não há nenhum indício de melindre em sua expressão sisuda; ela é fria e profissional.

A pintura de Gentileschi é mais do que uma representação contrastante do mesmo evento pintado por Caravaggio uma década antes. É um momento revolucionário na arte, em que uma heroína é apresentada por uma artista mulher com traços que eram considerados “masculinos”. Judite é uma líder forte, impassível, que mostra ousadia e brutalidade em medidas iguais. Somos apresentados a uma história antiga que ganhou vida nova nas mãos de uma pintora disposta e capaz de contestar ideias preconcebidas. Gentileschi recusou-se a aceitar que as versões padronizadas de Judite fossem acuradas, e sabia o que era ser mulher num mundo de homens, o que não implicava

necessariamente uma subserviência automática. Ela sabia o que era lutar para se fazer ouvir, para ser digna de crédito, para ser levada a sério. Judite não entrou ludibriada na tenda de Holofernes — tudo fazia parte de seu plano. Ela sabia muito bem, e a pintora também, que fogo se combate com fogo.

Artemisia Gentileschi nasceu em Roma em 1593. Seu pai, Orazio Gentileschi, era artista e amigo de Caravaggio, com quem aprendeu o claro-escuro, uma técnica de iluminação em que o pintor acentua o contraste entre luz e sombra a fim de modelar as formas e criar um senso dramático. Orazio logo viu que a filha também tinha talento artístico e fez dela uma aprendiz em seu ateliê. Ela logo causou impressão.

Em 1610, ainda com apenas dezesseis anos de idade, Artemisia pintou *Susana e os anciãos*, outra narrativa clássica do Antigo Testamento. Trata-se da história da virtuosa Susana, que, ao se banhar sozinha, é espiada e assediada por dois homens lascivos. Eles a ameaçam dizendo que, se ela não ceder a seus avanços, irão acusá-la de adultério, pecado passível de ser punido com a morte.

É uma pintura de realização admirável para alguém tão jovem, feita sob a tutela do pai, que possivelmente participou na criação. A modelagem do corpo nu de Susana, a mistura de cores usada nas roupas e o jogo de sombras são técnicas que ela ainda estava aprendendo com o pai. Mas a emoção e a ameaça tangível transmitidas pela pintura são totalmente artemisianas. Para ela, era uma questão pessoal.

Os avanços sexuais indesejados não eram algo que Gentileschi desconhecia. Podia se identificar com o suplício de Susana. Mais ainda. Na época em que trabalhava nessa pintura, seu pai iniciara uma colaboração com um artista chamado Agostino Tassi, que perseguia agressivamente Artemisia. Ela o rechaçou. Ele a atacou. Ela revidou. Mas ele era forte demais.

Tassi foi a julgamento por estupro em 1612. Foi condenado, mas só depois que o tribunal torturou Artemisia, esmagando seus dedos até ela gritar.

Queriam se assegurar de que ela estava dizendo a verdade. “É verdade! É verdade! É verdade! É verdade!”, testemunhou ela, entre as dores.

Foi um acontecimento que veio a defini-la como artista e como figura histórica. Alguns comentadores sugerem que *Judite decapitando Holofernes* é uma obra de vingança. Talvez, em parte. Mas limitar a obra e sua criadora a tal leitura reducionista é diminuir e talvez desconsiderar por completo sua importância como grande figura na história da arte.

Em primeiro lugar, Gentileschi era uma artista excepcional. Seu domínio da composição, da cor e da linha está aí para todo mundo ver. Sua representação das figuras é altamente sofisticada, bem como o uso dramático da luz. Some-se a isso a atmosfera que ela transmite em suas pinturas, que é inigualável. Artemisia Gentileschi deveria ser listada entre os maiores pintores de todos os tempos, independentemente de seu gênero ou de sua experiência pregressa.

De fato, é possível que ela tivesse Tassi em mente no momento em que fazia a lâmina mergulhar em um dos vários personagens masculinos que retratou em suas assombrosas pinturas. Mas não era por isso que pintava esses quadros. Eram encomendas. Tais cenas faziam furor na Itália do século XVII, onde a arte barroca, com seus floreios exagerados e teatralidade operística, se prestava a narrativas grandiosas e sangrentas. A obra de Artemisia Gentileschi tem uma qualidade cinematográfica que influenciou vários cineastas, de Orson Welles a Martin Scorsese. Hoje as pessoas vão ao cinema para assistir a filmes de horror. Na Itália barroca, faziam fila para ver pinturas de horror.

Gentileschi mudou-se para Florença depois do trauma do julgamento, recém-casada com um marido cujo papel foi o de ser segundo violino de seu talento. Ela anunciou sua chegada não com uma, mas com duas versões de *Judite decapitando Holofernes*, a que se seguiu *Judite e sua criada* (1614-5), que nos apresenta a cena seguinte da história, com as duas mulheres ocupadas em

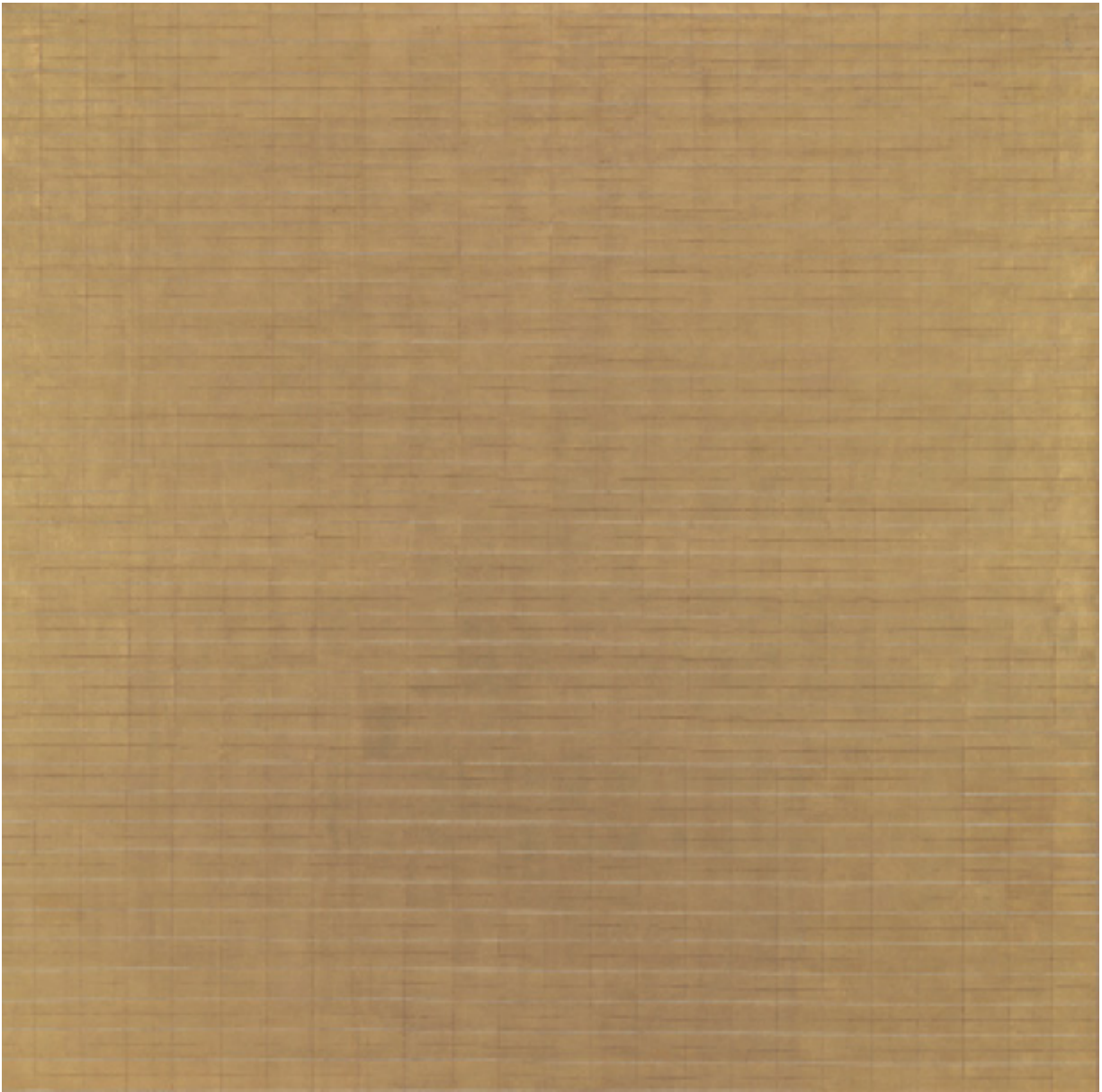
escapar depressa da tenda do general, carregando a cabeça recém-decepada numa cesta de vime.

As pinturas foram concebidas de forma a prender o olhar, o que ajudou a chamar a atenção dos ricos e conhecedores em Florença, inclusive da poderosíssima família Médici. Artemisia Gentileschi começou a ganhar renome num dos mercados de arte mais competitivos do mundo. Tornou-se a primeira mulher a ser aceita na Accademia delle Arti del Disegno. Os colecionadores queriam as obras dela, que eram tão boas quanto as de seus pares masculinos e tinham a atração adicional da novidade. Ela sabia muito bem disso, e aproveitou essa vantagem para produzir uma série de autorretratos na forma de mártires femininas. Eles tinham a dupla vantagem de ser excelentes veículos promocionais de seu talento e ter o custo de execução relativamente baixo, pois ela não precisava pagar modelos para posar.

O *Autorretrato como santa Catarina de Alexandria* (1615-7) mostra Gentileschi como a mártir cristã santa Catarina, do século IV, outra mulher torturada por homens. Ela nos fita num retrato de três-quartos, com a cabeça levemente inclinada e uma expressão inescrutável no rosto. Tem a mão esquerda pousada numa roda de madeira quebrada (a roda de Catarina) com espigões de metal, modificação destinada a romper seus ossos antes de matá-la. A mão direita, segurando a palma dos mártires, está pousada sobre o coração.

O arco dourado ressoa na auréola no alto da pintura e no xale na base do quadro. Uma única fonte luminosa capta a manga branca de sua blusa, destacando sua presença no plano frontal da pintura. O foco de nosso olhar é atraído então para o tecido pregueado do vestido de seda vermelha, antes de subir e encontrar seu olho esquerdo arredondado, que nos fita com um leve ar de advertência.

Nesse sentido, *Santa Catarina* é um autorretrato de Artemisia Gentileschi, artista que se realizou porque teve a inteligência e a capacidade de não aceitar cegamente as narrativas convencionais e vê-las com novos olhos. Ela removeu os antolhos dos pressupostos e preconceitos e nos mostrou o que estávamos perdendo em todas aquelas narrativas clássicas — um ponto de vista feminino.



14. Ver sentimientos: *Amizade* (1963), Agnes Martin.

Agnes Martin: Ver sentimentos

Agnes Martin não observava com os olhos os objetos que pintava, mas representava-os borbulhando de seu inconsciente e então reproduzia as sensações que experimentava. Suas maneiras de ver eram a contemplação e a meditação.

DIZER QUE Agnes Martin (1912-2004) era ascética é como dizer que o Coringa é malvado. É uma descrição insuficiente. Não é que ela vivesse sem as comodidades domésticas modernas: ela vivia sem qualquer comodidade doméstica. Morava sozinha numa chapada isolada no Novo México, sem água corrente nem energia elétrica. Sim, tomava banho. Não abrigada num canto acolhedor de sua casinha de barro, mas lá fora, no quintal. Ela espalhava vários baldes de água fria às dez da manhã e esperava que às quatro da tarde, logo antes do pôr do sol, a água tivesse se aquecido o suficiente para o banho.

Consta que, certa vez, Agnes disse a um homem que achava que os dois eram camaradas que ela não tinha amigos, e ele era um deles. Se tivéssemos que formar uma opinião rápida sobre essa artista reclusa, que passou quarenta anos desenhando grades de fios finos em telas de 190 × 190 centímetros, nossa tendência seria concluir que ela era doidinha de pedra.

Os vizinhos que apareciam oferecendo bolo e biscoitos eram recebidos sob a mira de uma espingarda. As pinturas que ela fazia e não atendiam a seus rigorosos critérios eram cortadas e destruídas com uma faca, cerca de 95% das obras que produziu. E, se não viesse uma inspiração, ela podia passar um dia, uma semana ou um mês sem pintar. Em certa ocasião, nos anos 1960, depois

de uma mostra de grande sucesso de sua arte abstrata geométrica, ela deixou seus instrumentos de lado por sete anos.

Há duas explicações para o comportamento aparentemente excêntrico de Agnes Martin. A primeira é sua abordagem de tipo zen na criação artística, que exigia longos períodos de solidão ininterrupta; a segunda é que ela era esquizofrênica. Se há uma ligação entre essas duas explicações é algo que não vem ao caso; a questão central é que a artista não era doida. Era cronicamente doente, profundamente espiritual, extremamente inteligente, sensível, concentrada, talentosa e metódica. A solidão era sua fonte de inspiração, assim como um paisagista pinta a partir da natureza e um retratista pinta a partir de um modelo. Estar sozinha lhe permitia ver.

Agnes Martin era uma caçadora na selva de sua imaginação: perseguindo, espreitando, sentindo, se preparando. A presa não eram ideias, nem sonhos, nem nada associado ao mundo material; era algo muito, muito mais difícil de rastrear. A caça que ela perseguia eram visões, imagens aflorando das profundezas do inconsciente, que apareciam como composições plenamente formadas a serem transpostas para a tela que havia preparado de antemão. Ela ficava sentada hora após hora, dia após dia, numa pequena cadeira de madeira apoiada numa parede de reboco nua no canto da saleta. Ali esperava. Esperava. Esperava. Tentando o tempo inteiro *não* pensar, pois o conhecimento era o inimigo; era preciso encontrar um modo de deixar a mente totalmente livre para vagar por onde quisesse. Os pensamentos eram obstáculos, qualquer perturbação era catastrófica. O objetivo era alcançar um estado meditativo de desapego mental. Somente nesse estado era possível que a aparição esperada surgisse. E quando por fim surgia, assumia uma forma previsível: um formato bidimensional quadrado, de 190 × 190 centímetros, baseado num padrão linear de linhas horizontais e/ou verticais pintadas por cima com uma cor fraca. Eram imagens sempre abstratas na aparência, mas

não no significado. Isso é importante. É o que destaca Agnes Martin e a torna uma artista tão incomum e gratificante de conhecer.

É verdade que ela descrevia suas grades geométricas como expressionistas abstratas, afiliadas à escola *color field*, ou “campo de cor”, que surgiu em Nova York uma década após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando nomes como Mark Rothko e Barnett Newman passaram a recobrir telas inteiras com uma ou duas cores a fim de despertar no espectador uma reação de tipo espiritual. O propósito era produzir uma arte não objetiva, sem qualquer traço do mundo real, a que o espectador pudesse se ligar e associar — uma arte destinada a nos libertar da natureza enfadonha da vida cotidiana. Não havia qualquer tema ou objeto para além das cores e padrões criados e dos efeitos psicológicos que podiam gerar em nós. Agnes Martin, por sua vez, *tinha* um tema, o que a separa dos expressionistas abstratos puros. Com efeito, ela era, no fundo, uma artista figurativa.

Suas imagens abstratas não se destinavam apenas a evocar uma sensação num frequentador de galerias: sua intenção e sua concepção eram mais ambiciosas. O objetivo de Agnes era dar visibilidade a nossos sentimentos íntimos. Seu objeto eram as emoções humanas otimistas: aquelas comunicações interiores que podemos sentir mas não conseguimos ver. Que aparência tem o sentimento de felicidade? Ou de inocência? Ou de amor? São perguntas que raramente fazemos, mas às quais Agnes Martin passou as cinco décadas finais de sua vida tentando responder. Era por isso que ficava ali sentada, esperando o que chamava de “uma inspiração”, a manifestação visual de uma emoção que lhe permitisse tornar tangível o intangível.

Para alguém que mais tarde professou não ter qualquer vínculo de camaradagem, é irônico que uma de suas obras mais famosas seja *Amizade* (1963), uma composição abstrata dourada de 190 × 190 centímetros que retrata a emoção que sentimos quando uma pessoa se importa conosco e nos

importamos igualmente com ela. Foi pintada numa época em que a artista ainda tinha amigos, muito antes de sua meditação em pastel sobre o isolamento, *De costas para o mundo* (1997), pintada em seis painéis. No final dos anos 1950, antes de dar as costas ao mundo, Agnes morava num enclave de artistas na rua Coenties Slip, em Lower Manhattan, num prédio velho e decadente onde outrora eram fabricadas velas náuticas. Seu ateliê dava para o East River, tão próximo das águas do rio que ela “podia ver a expressão no rosto dos marinheiros”. Os colegas artistas Ellsworth Kelly, Robert Indiana e James Rosenquist faziam parte de sua turma hipster, fumando e tomando café no terraço do prédio enquanto Hans Namuth (que tirou aquelas fotos famosas de Jackson Pollock andando e pingando tinta de uma lata em cima de uma tela presa ao chão) fotografava o grupo.

Amizade capta essa época de sua vida. É uma pintura edificante: uma obra-prima celebrando a afinidade, que Martin desperta e expõe com jubilosa exuberância. É essa a aparência do sentimento de amizade: quente, rico, cintilante e texturizado — efeito óptico que ela alcançou talhando na superfície dourada um padrão em grade, como um papel milimetrado, que revelava por baixo um gesso vermelho.

A pintura é fruto de décadas de tentativa e erro, durante as quais Agnes passou do retrato para o surrealismo biomórfico de Joan Miró. Quase todos os trabalhos dessa obra inicial acabaram na fogueira. Por fim, aos quarenta e poucos anos, no final da década de 1950, ela encontrou um estilo (a grade) e um tema (sentimentos) que iria manter até o resto da vida. Piet Mondrian, o pioneiro holandês da composição em listras, que também trabalhava com linhas horizontais e verticais, foi uma influência fundamental. Para ele, o eixo X-Y representava todos os opostos conhecidos: bom/mau, quente/frio, masculino/feminino, noite/dia. As cores primárias se destinavam a expressar todas as emoções conhecidas. Suas pinturas eram sempre assimétricas, recurso

estrutural usado por ele para gerar uma tensão em delicado equilíbrio que prende a atenção do espectador, que se vê confrontado ao mesmo tempo pela perfeição e pela imperfeição. Mondrian nos faz olhar.

Agnes desenvolveu os métodos de Mondrian para chegar a seu sistema pessoal de produzir imagens com poder de atração. Ela adotou o conceito de opostos do artista holandês, mesclou-o com a filosofia platônica das formas ideais e surgiu com uma fórmula nova de combinar a presença e a ausência de falhas. Essa fórmula se baseava em apresentar o que, de início, parecia ser uma composição perfeitamente simétrica, consistindo numa tela quadrada, sobre a qual ela então desenhava cuidadosamente uma grade rígida baseada num logaritmo complexo e aplicava finas camadas de tinta. Ordem, ordem, por toda parte. Isto é, até o momento em que realmente olhamos (Martin recomendava modestamente que o espectador passasse pelo menos um minuto estudando suas pinturas). Aí, aquela ordem inicialmente percebida é afetada pelas limitações da mão humana, propensa ao erro. A imagem que se afigurava à distância como uma grade traçada com precisão está repleta de erros quando vista de perto, quando os pequenos retorcidos e a aplicação irregular do grafite revelam como o lápis saltava e denteava a tela preparada, mas inacabada (ainda sem areia).

O dourado que Agnes usou em *Amizade* era uma anomalia para uma artista que praticava a humildade, desconfiava do materialismo e detestava o orgulho. Normalmente, sua paleta consistia em cores menos ostensivas. Ela começou com cinzentos, castanhos e pretos, e mais tarde adotou tons pastel de azul, rosa e branco-sujo. As grades, as linhas horizontais e as telas grandes quadradas permaneceram. Bem como a técnica de desenho à mão, que conferia uma qualidade musical às superfícies lisas: um *vibrato* tremeluzente soando na frente dos olhos.

As pinturas de Agnes Martin são um antídoto para o movimento implacável e exaustivo da vida no século XXI. Enquanto corremos para lá e para cá, ela se sentava imóvel sob a influência das ideias e dos ideais da meditação budista. Excluía totalmente qualquer som e se permitia chegar a um estado de serenidade completa. “Sem consciência da beleza, da inocência e da felicidade não é possível fazer obras de arte”, dizia. Dentro dessa imobilidade, uma imagem se materializava em sua mente. Ela não sabia de onde vinha, mas sabia que viria. Para Agnes, ver significava fechar os olhos. E o que ela via era a emoção se manifestar. A beleza não é algo que se vê, insistia ela, é algo que se sente.

Agnes Martin costumava fazer um joguinho de percepção com crianças pequenas, no qual mostrava uma rosa e perguntava se a achavam bonita. “Sim”, dizia a criança. Ela então escondia a rosa atrás das costas e perguntava à criança se a rosa ainda era bonita. “Sim”, dizia a criança. Arrá! Teoria comprovada! Não é preciso ver a rosa para saber que ela é bela — a própria palavra “rosa” é suficiente para gerar uma reação interna, um sentimento. O que Agnes queria era mostrar à criança — e a nós — como de fato se afigura esse senso de beleza transcendental, o que ela efetivamente fez em outra criação de 190 × 190 centímetros, *Rosa* (1966).

À primeira vista, não parece nada de mais: uma grande tela quadrada com um padrão repetitivo que mal se vê, parcialmente obscurecido pela aplicação de camadas finas de tinta acrílica creme. De início ficamos tentados a descartá-la como uma obra de arte moderna vazia, uma roupa nova para o imperador. Mas basta olhar um pouco mais, sintonizar o comprimento de onda de Agnes, deixar que a pintura chegue a nós, e receberemos uma generosa recompensa. Veremos um brilho róseo sob a superfície aquosa marrom-clara e uma leve e pulsante dissonância vindo da grade desenhada à mão, gerada pelos quadrados imperfeitos que entram e saem de foco. É como se a pintura tivesse uma vida

interior própria, transmitindo leveza e pureza pela superfície complexa. “O que me interessa é a experiência silenciosa e sem palavras”, disse a artista certa vez, acrescentando: “E o fato de que essa experiência pode se expressar para mim numa obra de arte igualmente silenciosa e sem palavras”.

Quando vi *Rosa* exposto na Peggy Guggenheim Collection em Veneza, fui surpreendido. Fiquei um tanto emotivo, coisa que não esperava; na verdade, fiquei um pouco aturdido. Eu sabia como a beleza se fazia sentir, mas nunca tinha visto esse sentimento antes.

Não há muita dúvida de que o frágil estado mental de Martin moldava suas pinturas. Ela estava procurando tranquilidade e ordem em meio ao caos: criar imagens de inocência e felicidade para dissipar pensamentos sombrios e medonhos. E fez isso olhando para dentro, excluindo o mundo para poder ver com mais clareza. O período entre 1967 e 1973, quando parou de pintar, desfazendo-se de suas telas e tintas, serviu para que ela se recalibrasse, depois de ter se tornado uma espécie de estrela do mundo artístico quando morava em Nova York. Agnes considerava a atenção e a aclamação intoleráveis, tanto em termos criativos quanto em termos morais. O orgulho estava mostrando sua cara feia, conforme aumentava a pressão dos colecionadores em busca de pinturas. Era tudo frívolo demais para uma mulher nascida num sóbrio lar presbiteriano em Saskatchewan, no Canadá.

Agnes Martin deixou Nova York para aprender a olhar de novo, e descobriu que percebia melhor quando estava sozinha na natureza, sem alardes nem distrações. Foi então que entendeu plenamente que ver não consistia em pensar, mas em *sentir*. Bastava sentar e esperar pacientemente uma inspiração. E foi isso que ela fez até o dia em que morreu, aos 92 anos de idade.



15. Ver o que não está ali: *Tia* (2017), Jennifer Packer.

Jennifer Packer: Ver o que não está ali

Jennifer Packer observa a ausência. É uma maneira de perceber moldada, em parte, por seu conhecimento acadêmico da arte ocidental, e em parte por sua experiência como mulher negra nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XXI.

ÀS VEZES NOS DEPARAMOS com um artista que nos faz não só olhar com novos olhos, mas também pensar a partir de novos ângulos. É precisamente isso que faz a pintora afro-americana Jennifer Packer. A artista, moradora do Bronx, com mestrado em belas-artes por Yale, tem uma perspectiva muito pessoal, que confere a seus retratos e naturezas-mortas uma sensação de claro anseio. À diferença de muitos de nós, Packer, ao visitar as grandes instituições de arte do mundo ocidental — cheias de Leonardos, Rembrandts e Picassos famosos —, não se limita a admirar passivamente as obras-primas nas paredes. Ela observa com um olhar invulgarmente crítico: “Quando percorro as coleções dos museus, vejo todas as coisas que não estão ali”, diz.

Jennifer Packer observa a ausência. É uma maneira de perceber moldada, em parte, por seu conhecimento acadêmico da arte ocidental, e em parte por sua experiência como mulher negra nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XXI: uma época pós-colonial em que movimentos de ativistas como o Black Lives Matter estão lançando a luz da verdade sobre o racismo e a desigualdade endêmicos.

“Penso na representação do negro na história do retrato”, disse ela na véspera de sua exposição de 2020-1 na Serpentine Gallery, em Londres. “Penso em andar pelo Metropolitan Museum e olhar os Rubens e outras pinturas

grandes do tipo, que remetem a uma decadência financiada por riquezas obtidas por meios questionáveis em outras partes do mundo.” Ela observa o pequeno número de rostos negros representados e a ausência quase completa de obras de arte feitas por mulheres negras. Pensa nos desassistidos e rejeitados; pensa naquilo que estamos perdendo. É “uma espécie de apagamento que me interessa contestar”, diz.

Somos ensinados desde a infância que a arte é para se olhar, mas Jennifer Packer nos mostra como enxergar para além dela. É como uma detetive, usando as pinturas e esculturas com que se depara como uma provocação intelectual a fim de preencher os vazios. Uma obra de arte é o ponto de partida, não a meta final do jogo. Ela conta que foi à Cappella Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi, em Roma, quando era estudante, e, depois de ver a famosa série *São Mateus* (1599-1601), de Caravaggio, pela primeira vez entendeu “o que uma pintura era capaz de fazer”. A arte religiosa que vira até então, produzida por artistas como Michelangelo, era bela e elegante, ao passo que Caravaggio estava afundado em sangue e vísceras, no que ela descreveu como uma “representação sombria, parecendo quase blasfema”. Caravaggio lhe mostrara o que estava ausente na pintura dos primeiros tempos do Renascimento italiano.

Enquanto nos afrescos trecentistas de Giotto ou nos retratos quinhentistas de Rafael a iluminação era perfeitamente equilibrada, nas pinturas de Caravaggio havia dramáticas oscilações entre sombra e luz. Assim, em seus quadros, Cristo não estava sempre radiante, como costumava ser retratado nas pinturas de outros artistas italianos do período. Caravaggio pôs Jesus na sombra. Não para a pequená-lo, mas para humanizá-lo. Apesar da visível espetacularidade de suas pinturas, Packer detectava uma certa ternura.

Se “ver o que não está ali” é a posição usual de Jennifer Packer ao olhar a arte, essa posição se manifesta em suas pinturas com o tema recorrente da

ausência. Ele brota por toda parte. Vejamos, por exemplo, *Jordan* (2014), retrato em tamanho médio de três colegas artistas. Lá estão o epônimo Jordan Casteel, recostado no sofá; Tschabalala Self, sentada numa poltrona, inclinada para a frente; e, se você olhar com grande atenção, o rosto de seu amigo Devan Shimoyama perfilado no canto superior direito. Todos estão ali, mas não inteiramente. Há uma ambiguidade na presença deles, conforme as figuras somem e ressurgem à vista como barquinhos em alto-mar. Tschabalala parece se dissolver na poltrona verde num lento desaparecimento — ou aparecimento —, que fica explícito pelo efeito temporal gerado pela fantasmagórica repetição de sua cabeça e ombros. Devan mal pode ser visto; uma invenção de Packer, talvez? Jordan ocupa o papel principal: está na frente e no centro do quadro, devolvendo com ar despreocupado o olhar da artista que não vemos, sua forma purpúrea se dissolvendo no sofá enquanto sujeito e objeto se tornam uma só coisa. Temos a impressão de que eles estão ali há horas, talvez até dias. Indo e vindo. A pintura tem uma qualidade abstrata em todas as acepções do termo; na informação visual removida, na indefinição e na narrativa condensada que carrega. Ela conta uma história, mas não por inteiro.

Packer nos dá e, ao mesmo tempo, nos retira algo. Por um lado, parece dizer: “Aqui estão meus amigos, essa é a atmosfera íntima que criamos juntos”. E então, por outro lado: “Você não pode ver dentro de nós, esse momento passou”. Ela deu à sua exposição na Serpentine Gallery o título *O olho não se sacia de ver*, frase extraída do Antigo Testamento: “Toda palavra é enfadonha e ninguém é capaz de explicá-la. O olho não se sacia de ver, nem o ouvido se farta de ouvir./ O que foi, será, o que se fez, se tornará a fazer: não há nada de novo sob o sol!” (Eclesiastes, 1,8-9).

É raro, segundo minha experiência, encontrar qualquer tipo de arte — literatura, música, filme, pintura etc. — que nos desperte de imediato e nos

tome completamente de surpresa. Quando isso acontece, nós nos lembramos. Lembramos até a hora e data. Foi o que me aconteceu às onze horas da manhã do dia 15 de março de 1992, quando vi *A aurora de dedos róseos em Louse Point*, de Willem de Kooning. E foi o que me aconteceu outra vez às 10h14 do dia 3 de dezembro de 2020 na Serpentine Gallery, em Londres. Eram tempos de confinamento intermitente por causa da pandemia de covid-19, e eu tinha entrado lá para usar o banheiro, sem saber que a galeria central estava aberta. Mas ela não só estava aberta, como havia uma nova exposição de pinturas expressionistas de Jennifer Packer. Entrei sem saber o que esperar. Saí duas horas depois, tendo apreciado uma das melhores mostras que vi neste século. O tamanho e o tema das telas variavam: pequenas pinturas de flores, retratos de tamanho médio de amigos e vastos interiores ocupando a parede inteira. Todas a óleo, e nenhuma medíocre.

Tia (2017) é um retrato de 63,5 × 99 centímetros de uma figura feminina sentada numa poltrona vermelha, com os pés apoiados no assento. Ela está reclinada, a cabeça num travesseiro, as sobrancelhas levemente erguidas sobre os óculos riscados na superfície do quadro. A figura olha diretamente o espectador com uma expressão levemente trocista: uma pessoa calma e simpática com roupas amarelo-alaranjadas, enquadrada pela mobília de um vermelho carregado: cores fortes, figura amena. E então há todos aqueles pequenos detalhes que Packer acrescenta a suas pinturas para criar uma atmosfera. A fronha do travesseiro é decorada com flores verdes, roxas e azuis, que combinam com a estampa floral das meias de Tia: ornamentos floridos num plano nivelado que me fazem lembrar o famoso *Harmonia em vermelho* (1908), de Henri Matisse.

Não é só em Matisse que pensamos quando olhamos uma pintura de Packer. Seus belos quadros neogóticos de coroas fúnebres, capturadas antes que as flores mirrem e murchem, acenam às naturezas-mortas holandesas da

vanitas dos séculos XVI e XVII, mas também aos pintores franceses oitocentistas Henri Fantin-Latour e Édouard Manet, que trouxeram um peso psicológico semelhante à atividade artística. A eles podemos acrescentar o modernista Giorgio Morandi, que fazia vibrar na tela, como que carregadas de eletricidade, as beiradas de seus conjuntos de garrafas e vasos. E há ainda os artistas contemporâneos, entre os quais Kerry James Marshall, pintor estabelecido em Chicago que, como Packer, procura inserir a figura negra no cânone ocidental. Por fim, temos a própria sensibilidade de Packer, em parte moldada pela política americana.

Sandra Bland era uma americana negra de 28 anos de idade que estava dirigindo numa estrada no Texas quando um policial a fez encostar o carro por não ter usado o pisca-pisca para indicar a mudança de faixa. Sendo uma contravenção trivial do código de trânsito, não deveria ter maiores consequências. No entanto, a situação em pouco tempo esquentou, e o policial obrigou a sra. Bland a sair do carro, enquanto ela o questionava repetidamente sobre a necessidade daquela agressão. Sandra foi contida, detida e encarcerada. Três dias depois, encontraram-na enforcada em sua cela, uma vida tragicamente interrompida em circunstâncias que alguns consideram suspeitas. Quando saiu a notícia, muitos se enfureceram, em especial a comunidade afro-americana, que tem sofrido séculos de injustiça e violência assassina simplesmente por causa da cor de sua pele. Jennifer Packer foi uma das pessoas que ficaram profundamente perturbadas com a morte de Sandra Bland e choraram a sua morte mesmo nunca a tendo conhecido pessoalmente. Era mais uma ausência, mais uma negra eliminada. Em 2017, ela pintou um quadro em sua memória.

Diga o nome dela (2017) é um clássico contemporâneo de 121,9 × 101,6 centímetros, uma natureza-morta com um coração pulsante. Trata-se de uma irrupção botânica sobre um plano de fundo que se desvanece, passando do

amarelo para o preto: um arranjo floral frouxo e desalinhado com folhas verdes manchadas, hastes esfumadas e a ocasional aparição de flores azuis e rosa.

A luz é etérea e dramática, fazendo-nos pensar em como os artistas da Idade de Ouro holandesa usavam os artifícios do claro-escuro para criar uma sensação emocional semelhante, valendo-se de fundos escuros e luz brilhante. Packer obtém a mesma atmosfera, mas com sutileza muito maior. Ela utiliza transições tonais aceleradas e uma fonte luminosa que banha a superfície e nos atrai para a matéria escura de sua explosiva composição. É uma pintura da vida e da morte. Ou, mais precisamente, uma pintura de uma vida após a morte.

O que mais ela pode dizer ou fazer? Vidas negras importam. “Nosso lugar é aqui”, ela disse numa entrevista. “Merecemos ser vistos e reconhecidos em tempo real. Merecemos ser ouvidos e representados com generosidade e precisão, sem qualquer vergonha.” *Abençoados os que pranteiam (Breonna! Breonna!)*, que tem as dimensões de um mural, é uma vigorosa reação de Jennifer Packer à morte de Breonna Taylor, uma jovem negra assassinada por policiais de Louisville em março de 2020 dentro de sua própria casa. Mais uma vida prematuramente ceifada. Mais uma ausência. A obra é monumental, e foi feita durante o primeiro confinamento da covid-19, na primavera e no verão de 2020, um período em que o mundo teve tempo para pensar e refletir sobre o cruel assassinato de George Floyd por um policial de Minneapolis.

Abençoados os que pranteiam (Breonna! Breonna!), apesar de suas dimensões, é leve. A paleta basicamente amarela traz paz e harmonia a um aposento onde a violência parece impossível. O espaço é em parte reconstruído, em parte imaginado e em parte inspirado na sala de estar da própria Packer — possui um elemento semificcional, como todas as suas obras. A tinta a óleo foi aplicada como se fosse aquarela, a substância úmida escorrendo pelos degraus

brancos que dominam a parte esquerda da imagem. Eles conduzem a um sofá no centro da imagem, onde vemos um negro de calção azul deitado, o corpo refrescado por um ventilador pousado num aparador sobre o qual há um bloco quadrado cor-de-rosa que sugere um guarda-louça.

A obra tem uma energia e uma imprecisão que fazem pensar num artista trabalhando a todo vapor — um daqueles que produzem um quadro por dia. Mas não é o caso, como fica evidente a um exame mais atento. A vivacidade da superfície é resultado de dias, semanas e meses de trabalho e retrabalho — um processo que leva o figurativo na direção do abstrato. Os elementos entram e saem de foco; num instante estão ali e no instante seguinte já não estão mais. A estrutura da composição é extremamente sólida e o conteúdo, estável como um vulcão trovejante.

Trata-se de mais uma pintura sobre a ausência, de mais uma imagem retratando algo que falta. Jennifer Packer desenvolveu uma maneira de olhar surpreendente e incomum. Ela aprendeu a ver o que não está ali, e a nos mostrar que o que não está presente nos diz tanto sobre o nosso mundo quanto o que está.

James Turrell: Ver a luz

O que desejo é criar uma situação a que eu possa levar o espectador e fazê-lo ver. A luz me interessa por causa de meu interesse em nossa natureza espiritual e nas coisas que nos fortalecem. Minha arte lida com a luz em si, não como portadora da revelação, mas como a própria revelação.

JAMES TURRELL

ESTAMOS EM 28 DE AGOSTO DE 2010. Nós, a família Gompertz, estamos na estrada M1, que vai de North Berwick, na Escócia, até nossa casa em Oxford, na Inglaterra. Levantamos cedo e saímos antes das oito para evitar o trânsito de final de semana. O carro está abarrotado: dois adultos, quatro crianças, um Labrador preto, três conjuntos de tacos de golfe, duas bolas de futebol, seis malas, cinco pares de botas de borracha, um pé só de uma bota de borracha, a prancha de surfe de minha esposa, um estoque completo de capas de chuva e quase que um supermercado inteiro de salgadinhos que agora vamos comendo na viagem para o sul.

Está mais do que evidente que não fomos os únicos a adotar a estratégia de sair cedo. A estrada está tomada por legiões de veranistas voltando para casa após as férias de verão. O tempo está bom, o carro está um forno, o cachorro murmura em sonhos. São duas da tarde.

Nós nos entretemos com várias brincadeiras e jogos de palavras. Enchemos o tanque, paramos para um xixi, paramos para mais um xixi, telefonamos para os avós, experimentamos todas as estações de rádio, discutimos quem é o maior jogador de futebol de todos os tempos, nos empanturramos com

bolinhas de chocolate. Faz mais de seis horas que estamos na estrada, e ainda não chegamos nem à metade do caminho. O trânsito só piora. Estamos engatados em segunda.

Agora engatamos a primeira, e estamos fartos. Uma placa marrom informa que o Yorkshire Sculpture Park (YSP) está a um quilômetro e meio de distância. Nunca estivemos lá, sempre ocupados demais, correndo para casa. Não desta vez. Estamos encalhados num mar de fumaça de carburador e de carros aos trancos. Saímos da estrada e atravessamos os elegantes portões de ferro forjado do YSP. Uma faixa larga nos leva a um estacionamento. Paramos, saímos e olhamos a vista. É fabulosa. Dá para enxergar a quilômetros de distância, até o outro lado do imenso vale. Foi sobre essa terra bela e verdejante que William Blake escreveu em seu poema “Jerusalém”. Há várias esculturas fascinantes espalhadas daqui até o horizonte. Vamos até uma grande estátua de bronze de uma figura sentada, feita por Henry Moore, teatralmente instalada num campo extenso que desce até um lago. Nossas pernas, duras de tanto tempo no carro, começam a distender enquanto relaxamos e passeamos. À nossa direita há uma modesta construção de pedra, cavada na encosta: um velho abrigo de cervos, diz o mapa. Entramos.

Seria um exagero dizer que nossa vida se transformou com o que vimos, mas sem dúvida ela se engrandeceu. Talvez tenha sido o elemento-surpresa, ou o sol do final de verão, ou o alívio de sair do carro e estar na natureza. Que seja. Entramos e ficamos assombrados.

Um banco de pedra cercava todo o perímetro das paredes internas do singelo abrigo, contribuindo para criar uma atmosfera fria, que se intensificava com o interior, que só não era totalmente desolado porque havia uma mancha enlameada no meio do piso de concreto. Sentamos e olhamos para cima, para a única fonte de luz no abrigo, que vinha de uma grande abertura quadrada recortada no teto (daí a mancha de lama). Ela tinha as bordas afiadas como

lâminas, enquadrando o espaço que subia até o céu sem nuvens. O efeito era extraordinário. O que se imaginava que seria uma vista infinita do espaço se tornou um encontro próximo com a cor. A cavidade criava um efeito visual em que o intenso céu azul parecia pressionar vigorosamente a moldura retangular no forro a poucos metros acima de nós. Era uma coisa estranha, bonita, hipnótica. Criava um conflito entre o cérebro e os olhos. O que num instante parecia plano, estático, fixo, no instante seguinte se separava e ganhava volume. Meia hora antes, estávamos morrendo de tédio e desconforto num carro abarrotado, e agora estávamos felizes da vida, sentados tranquilamente imóveis num abrigo úmido, espiando por um buraco que mudava nossa maneira de ver o mundo e nosso lugar dentro dele.

Era incrível como um simples recorte no alto de um casebre de pedra tinha alterado nossa relação com a atmosfera da Terra e o universo além. O céu ganhara uma moldura que dava um foco misterioso à infinitude: o firmamento parecia quase palpável, e até ao alcance da mão. A cena se metamorfoseava sem cessar, muitas vezes de modo imperceptível, conforme as condições atmosféricas no alto se alteravam com o movimento do sol e a mudança das correntes de ar. Víamos e vivíamos nosso planeta de maneira totalmente inédita, percebendo mudanças minúsculas na luz que em geral nos passavam inteiramente despercebidas. Saímos dali maravilhados e encantados com uma obra-prima moderna, uma experiência que tivemos na Inglaterra rural, mas, como descobrimos depois, com raízes na metropolitana Los Angeles.

James Turrell é um americano corpulento, de barba densa e uma vasta guedelha de cabelos brancos. Parece um professor de física, mas na verdade é um artista contemporâneo premiado, com uma obra inovadora de grande demanda entre colecionadores e museus do mundo inteiro. Alguns artistas usam tinta a óleo, outros entalham pedra: Turrell cria arte com a luz. O que

interessa a ele é nossa percepção da “coisidade” da luz, interesse que desenvolveu desde menino, crescendo numa família quacre para a qual “a luz interior” era uma ideia importante. E, como não bastasse ser um garoto inteligente interessado em fenômenos ópticos, havia o estímulo adicional da natureza muito específica do lugar onde ele morava.

James Turrell nasceu em 1943, em plena Era de Ouro de Hollywood, na cidade de Los Angeles. Ela é conhecida como a Cidade dos Anjos, e Damien Chazelle a descreveu como a Cidade das Estrelas em seu filme *La La Land*, mas na verdade ela deveria se chamar Cidade da Luz. O sol brilhante e o céu límpido de Los Angeles são duas importantes razões que levaram os magnatas do cinema a se estabelecerem por lá, mesmo que a cidade esteja a cerca de 5 mil quilômetros de Nova York, onde o cinetoscópio de Thomas Edison ajudou a dar o pontapé inicial na indústria do cinema. O estúdio original do inventor tinha um teto retrátil que deixava a luz do sol entrar e iluminar os atores, ideia que migrou para Hollywood, onde um diretor de fotografia pediu que abrissem o teto retrátil do estúdio para deixar entrar “a luz de Deus”.

Turrell gostava de cinema, mas gostava ainda mais de voar. O pai era um engenheiro aeronáutico com uma grande biblioteca sobre o tema e assuntos correlatos. O filho devorava os textos, tirou licença de piloto aos dezesseis anos e logo depois esteve em missões aéreas nos Himalaias para resgatar os monges capturados na revolta tibetana de 1959. Não era propriamente um programa típico para a formação de um artista.

O jovem piloto pensava muito sobre a percepção durante os voos, notando que a luz por vezes parecia criar espaço dentro do espaço. De vez em quando ele via um rastro de vapor (um rastro de condensação seguindo na esteira do avião) intersectado por uma sombra, criando uma divisão vertical que descia até o solo. Essa visão encantava o adolescente, um intelectual filosófico com um gosto pelo científico e experimental. Turrell foi estudar psicologia da

percepção no Pomona College, em Claremont, e depois mudou seu foco para as artes, matriculando-se no curso de pós-graduação em Estudos de Arte na Universidade da Califórnia, em 1965. Nunca seria um daqueles estudantes dedicados à pintura em tela, embora a luz já tivesse sido, durante séculos, objeto de interesse de vários artistas, de Caravaggio a Monet. Turrell queria desenvolver as investigações da luz feitas pelos mestres do passado, e achava que era possível obter algum avanço removendo a etapa intermediária de produzir uma pintura para avaliar os efeitos da luz. Ele via um potencial promissor em eliminar o intermediário e criar arte diretamente a partir da luz — isto é, uma arte que não tratasse simplesmente da luz, mas fosse ela mesma feita de luz.

Não muito tempo depois de se formar, ele se deparou com o Mendota, um hotel desativado perto do oceano em Santa Monica, no condado de Los Angeles. Para sua surpresa, o aluguel do edifício inteiro custava apenas 125 dólares por mês, uma pechincha para um espaço que servia de moradia e ateliê. Além disso, era enorme e, portanto, perfeito para suas pesquisas em grande escala da luz como material artístico. Ele retomou o ponto onde tinha parado na faculdade e começou a fazer experiências com lâmpadas montadas em projetores de slides de alta intensidade. Descobriu que, se recobrisse todas as janelas do ateliê e vedasse completamente todas as outras fontes luminosas, ao mesmo tempo aplainando também todas as superfícies, conseguiria criar um ambiente para uma “escultura” de luz. Com o duplo auxílio da matemática e de um bom tanto de tentativa e erro, ele descobriu que podia esconder o projetor num canto e lançar seu feixe de luz no canto oposto para criar um efeito admirável: o surgimento de um cubo branco brilhante como que suspenso no ar, a meia-altura da parede. Parecia um objeto tridimensional, que rodava quando andávamos em volta dele, desde que mantida alguma distância. Tão logo nos aproximávamos da caixa vivamente iluminada, ela se

dissolvia em dois planos de luz distintos. Turrell tinha criado uma obra inovadora de “arte perceptual”.

Ele continuou suas experiências nessa mesma linha, desenvolvendo uma série de ilusões de óptica semelhantes com a construção de paredes falsas e o uso de lâmpadas ou slides coloridos nos projetores. E então veio outra inovação. O artista rabiscou algumas linhas na tinta que havia usado para enegrecer as janelas do ateliê, deixando entrar um pouco de luz. Suas intervenções eram extremamente específicas, permitindo, por exemplo, que a luz dos faróis de um carro ou do sinal vermelho de um semáforo penetrasse o espaço. A essa série de trabalhos de ilusão de óptica, que foi sua primeira incursão numa arte que unia interior e exterior, ele deu o nome de *Mendota Stoppages* (1969-74).

Turrell falou muito sobre a alegoria da caverna de Platão, em que o filósofo grego antigo discorre sobre um grupo de pessoas que vivem presas dentro de uma caverna escura, sem qualquer conhecimento do mundo exterior. A única iluminação no espaço vem de uma fogueira atrás deles, que lança nas paredes as sombras das plantas e dos animais que passam no outro lado das chamas, totalmente fora da vista para os que estão lá dentro. Os prisioneiros creem que os reflexos são reais e falam com grande autoridade sobre as sombras, sem perceber que não passam de meros espectros. A iluminação está além da percepção e, portanto, da compreensão deles. Um dia, um prisioneiro encontra uma saída da caverna ao seguir uma luz vinda de cima, e descobre as maravilhas da realidade. Ao voltar para contar aos amigos o que tinha aprendido, estes pouco se importam, e arquitetam um complô para matá-lo, destino que, sugere Platão, acometeu muitos filósofos sábios.

Não foi o caso de James Turrell, um artista respeitado e com um longo tempo de atividade, que foi o responsável não apenas por recortar a cavidade no teto daquele abrigo de animais no Yorkshire Sculpture Park, mas também

por uma série de intervenções arquitetônicas semelhantes a que deu o nome coletivo de *Espaços celestes*. Um crítico se referiu perspicazmente a elas como “observatórios celestes”, o que sintetiza à perfeição nossa experiência no *Espaço celeste do abrigo de cervos* (2006) do YSP, quando ficamos sentados no fundo de um oceano de céu, contemplando maravilhados as alturas celestiais.

Claro que a ideia de uma cavidade no teto para deixar entrar a luz não é nova — remonta a milhares de anos. Talvez o exemplo mais famoso seja o Panteão de Roma, com seu óculo de nove metros de largura: uma abertura esférica no centro da cúpula de tijolos construída quase 2 mil anos atrás destinada a dar entrada à luz de todos os deuses — uma abóbada divina à disposição de todas as divindades romanas. Os *Espaços celestes* de Turrell não se pretendem obras religiosas nesse sentido, mas sem dúvida evocam uma espiritualidade. O contato com um deles incentiva um silêncio meditativo que seus pais quacres teriam aprovado, ainda que fossem um pouco céticos sobre a arte contemporânea em geral. Há uma sensação transcendental de paz e revelação quando vemos nosso mundo sob uma luz completamente diferente. Uma luz que ao mesmo tempo obscurece e ilumina, divide e une, se afigura efêmera e essencial, e existe dentro e fora — uma expressando a outra. Turrell afirma que sua arte é uma maneira de reprogramar nossa “percepção preconcebida” e que “participamos na criação do que pensamos perceber” — o que nos leva de volta à caverna de Platão.

Ele também diz que o céu é seu ateliê (ainda voa com frequência e teve vários aeroplanos) e se considera um pintor paisagista que usa luz em vez de tinta, cuja arte não termina ao perceber um novo objeto físico; é o objeto que é uma percepção física renovada. Num mundo de experiências intermediadas, transmitidas por fotografias e mídias digitais, ele diz que seu trabalho é diferente da maioria da arte contemporânea na medida em que parece melhor ao vivo do que num post do Instagram. Sou testemunha disso. Depois de

descobrir o *Espaço celeste do abrigo de cervos*, tenho ido atrás da arte experiencial de Turrell em galerias e parques de esculturas. Fiquei parado diante de paredes com luzes cambiantes que não são de forma alguma paredes e me vi preso numa de suas *Celas perceptuais*, uma engenhoca esférica na qual somos bombardeados com música e luz e que não é muito diferente de um aparelho de ressonância magnética. Fico extasiado com o trabalho dele. E, num caso específico, também fiquei frustrado.

Em 1974, James Turrell comprou uma enorme fazenda no Arizona. Não estava interessado em criar gado, mas se sentia fascinado pelo vulcão extinto que ficava no meio da área de quatrocentos quilômetros quadrados da propriedade, como uma cidadela abandonada. Chama-se Cratera Roden e está em primeiro lugar na minha lista de obras de arte que quero visitar antes de morrer, coisa que é mais fácil de dizer do que de executar. Depois de quase meio século, a obra continua inacabada e inacessível, exceto por convite pessoal. Ela eleva o conceito de *Espaço celeste* a uma escala épica. É um *Espaço celeste* dentro de um vulcão! Os que tiveram a sorte de visitá-la dizem que é uma obra de arte extraordinária, sobretudo quando visitada na aurora ou no crepúsculo. A natureza emoldurada pela natureza, onde a luz se converte em espaço e o espaço se converte em luz. É uma obra de arte monumental feita com mínima interferência; o arquiteto é a natureza, e Turrell é o diretor de fotografia.

Os quacres costumavam ser chamados de “filhos da luz”. Os pais de James Turrell endossavam essa ideia, assim como o próprio artista, que passou toda a carreira nos incentivando a sermos todos nós filhos da luz. Endosso essa ideia também. A arte “luz-cêntrica” do artista americano abre meus olhos e expande minha mente. Além disso, é muito melhor e mais divertida do que ficar preso num congestionamento sufocante num carro lotado durante um dia tórrido de verão.



16. Ver almas: *Os irmãos Soyer* (1973), Alice Neel.

Alice Neel: Ver almas

Alice Neel sabia como ver as pessoas de verdade. Para vê-las bem, era preciso encontrar uma via em meio a suas defesas. Sua técnica era encantar e então desarmar — pois ela sabia que a única maneira de ver dentro da alma de uma pessoa era lhe dando uma chance de nos mostrá-la.

ALICE NEEL (1900-84), septuagenária nos anos 1970, parecia uma típica avó, com aquele seu ar afável e temperamento alegre. Ela ria como alguns praguejam, com desenvoltura e grande frequência. Sua excentricidade era encantadora, bem como seu ar de “velha maluca” com os entrevistadores, que eram muitos desde que ela foi “descoberta”, já em idade avançada.

Ela contava casos longos e tortuosos, muitas vezes se desviando para um “outro caso engraçado” que geralmente nada tinha de divertido. Mas isso não importava, pois afinal ela era Alice Neel, e todos a adoravam. Só que nem todos a conheciam. Aquela figura de vovó carinhosa e reconfortante que ela apresentava em público era uma fachada atrás da qual se escondia uma retratista implacável e problemática, com uma inteligência aguda e o fascínio de um psiquiatra para explorar o inconsciente.

Os que a conheciam descreviam uma pessoa com dupla personalidade, uma avaliação que Neel prontamente endossava. Ela não sabia explicar por que sorria tanto, disse; não era como se sentia, era como seguia em frente. Era uma máscara usada pela grande desmascaradora: uma retratista com olhos penetrantes que enxergava por trás do semblante artificial de quem posava, e revelava, por bem ou por mal, sua verdadeira identidade. As pessoas iam a seu

ateliê para ser retratadas; saíam de lá expostas. Ela costumava dizer que ficaria rica se fosse psiquiatra, mas que era “mais divertido ser artista”.

Em 1973, Alice Neel pintou *Os irmãos Soyer*, dois velhos amigos e colegas artistas mais ou menos de sua idade. Os dois estão sentados com ar pensativo num sofá vermelho na sala de visita e ateliê do apartamento de Neel, na esquina da Broadway com a rua 107, em Nova York. Moses e Raphael Soyer eram filhos de um casal de imigrantes judeus-russos que haviam batalhado por suas carreiras com muito esforço e modesto reconhecimento. Na época, a mesma ambivalência do mundo artístico se aplicava a Alice. Os irmãos parecem contemplar um futuro incerto, com uma mescla de resignação e apreensão. Estão sentados ali, emanando uma sensação de vulnerabilidade e desesperança. É um quadro típico de Alice Neel. Tem algo de Edvard Munch, de seu homem tomado de angústia sozinho numa ponte. Só que Neel não libera a angústia acumulada dos Soyer num grito existencial; ela se demora naquela angústia como um gato brincando com um rato. Os dois homens de idade estão sentados pensativos, fazendo o que muitos de nós tendemos a fazer — guardando seus medos bem lá no fundo, pensando que ali ninguém poderá ver sua dor. Mas Alice vê: “Gosto de pintar gente dilacerada pela tremenda correria de Nova York”, disse ela mais tarde.

A ansiedade dos irmãos Soyer é problema deles; ao percebermos como eles se sentem, o problema se torna nosso. É o exato oposto de uma imagem no Instagram. A pintura não é sobre os ternos folgados que eles estão usando, nem sobre o lugar onde estão, mas sobre a vida interior deles. Não é possível fotografar o que Alice Neel pintou. Sua capacidade de mostrar ao mesmo tempo os estados consciente e inconsciente do retratado, metamorfoseando ambos de modo quase imperceptível, era uma espécie de passe de mágica. Era necessário um pouco de prestidigitação e uma percepção de detetive para

produzir esses quadros implacáveis em sua sala de visitas. Ela não pintava rostos, ela revelava almas.

Havia um método muito elaborado em sua maneira de ver. Nem sempre era fácil encontrar aquelas verdades ocultas que Alice expunha; para ela, era como batear ouro — demandava peneirar um pouco. Moses e Raphael, quando chegaram ao apartamento de Alice, provavelmente não se sentiam infelizes nem amedrontados. Podiam até estar de bom humor. Afinal, eram amigos da artista: podem ter tomado café e trocado fofocas. E então, depois de um tempo, Alice poria mãos à obra. Primeiro, pediria que se sentassem no sofá, enquanto ela ia para o banco atrás do cavalete, a alguns metros de distância. Enquanto isso, falaria. Falaria sem parar. Fazendo sua encenação boêmia excêntrica, colocando os modelos à vontade — não propriamente hipnotizando-os, mas certamente agradando-os e fazendo com que baixassem a guarda. Ela não dizia às pessoas como deviam posar: esperava até que encontrassem uma posição em que se sentissem confortáveis. Este era o primeiro passo em seu elaborado plano para levá-las a revelar sua verdadeira identidade.

Se Alice achasse a pose sem graça, não pedia ao modelo que adotasse outra posição, pouco natural. Esperava enquanto ele se remexia até encontrar uma posição confortável, e então mantinha-o ali com um entusiástico: “Ah, sim! Isso mesmo, muito interessante”. As roupas escolhidas pelo modelo eram importantes; Neel considerava-as parte da composição. De vez em quando, pintava a pessoa nua — gostava muito de pintar a carne —, mas, com ou sem roupa, ficava falando, falando sem parar.

Dá para perceber o efeito de seu falatório constante sobre os irmãos Soyer, que vemos levemente inclinados para a frente, ouvindo. Alice sabia que, ao observar as reações de uma pessoa ao que estamos dizendo, aprendemos mais

do que numa conversa ativa das duas partes. Ela conseguia que a pessoa ficasse como ela queria: atenta, em silêncio, baixando a guarda.

Para dar espaço às complexidades psicológicas que desejava transmitir, Neel simplificava a composição. São poucos os detalhes pictóricos mais evidentes, mas ela construiu meticulosamente a imagem a fim de atrair o espectador para as personalidades dos dois homens de cabelo grisalho sentados no sofá.

O terno marrom e a camisa azul de Raphael ecoam no terno azul e na gravata marrom de Moses, uma combinação cromática simples que se repete no rosto de ambos e também (em tons diferentes) na relação entre a parede ao fundo e o chão acarpetado. A composição tem muito em comum com *O absinto* (1876), de Edgar Degas, pintura igualmente melancólica em que o impressionista francês também adota uma perspectiva elevada dos personagens, que estão igualmente apoiados numa parede no plano de fundo imediato, o que os traz efetivamente para a frente do plano pictórico. Ambos os quadros têm a mesma linha diagonal dinâmica da esquerda para a direita, que se acentua em *Os irmãos Soyer* com a posição de Raphael ligeiramente mais à frente de Moses no sofá.

Mas há uma grande diferença. Enquanto Degas evocava um clima de desânimo geral entre os alcoólatras da Place Pigalle, em Paris, Neel procede a um exame muito mais pessoal do espírito humano. Degas estava interessado no que as pessoas faziam no cotidiano; Neel estava interessada no que o cotidiano fazia às pessoas.

Ao fim e ao cabo, o retrato dos irmãos Soyer nos atrai para um único ponto de entrada, que consiste nos olhos de Raphael e Moses, parcialmente encobertos pelas pálpebras. Com Alice Neel, o foco está sempre nos olhos — como sabemos, as janelas da alma. Como de hábito, ela os aumentou um pouco para podermos ver melhor o íntimo dos irmãos. Enquanto Alice fala, Moses parece estar com a cabeça em outro lugar, e Raphael ouve

atentamente. Enquanto fala, a artista olha. Enquanto os irmãos ouvem, ela pinta. Ao deixar que seus modelos se mostrem sem se aperceber disso, Alice vê — faz com que eles baixem a guarda, distraídos por seu falatório ininterrupto. Enquanto eles relaxam e reagem ao que ouvem, ela semicerra os olhos e encontra o que estava procurando: a apreensão interior.

Na mesma sala e no mesmo ano, porém em outro sofá, sentaram-se *Linda Nochlin e Daisy*. Nochlin era uma importante historiadora da arte que ganhara renome alguns anos antes com um ensaio chamado “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Daisy é sua filha. Elas foram pintadas em cores vivas, sentadas num sofá verde contra o mesmo fundo azul-claro e com a mesma linha diagonal dinâmica atravessando a composição piramidal.

As duas estão quase na mesma pose — a mamãe e a minimamãe —, ambas com a mão esquerda no braço do sofá e olhos bem abertos mirando diretamente a artista. Daisy está atenta, na inocente expectativa de ouvir mais uma história contada por Neel, que não é vista no quadro. A mãe tem um ar mais circunspecto. Parece estar na defensiva, com as mandíbulas cerradas, empertigada: protetora da filha ingênua, cujos cachos dourados descem soltos, em agudo contraste com o cabelo castanho-acobreado da professora Nochlin, sobriamente preso atrás da nuca.

Pelo menos é isso que nos chama a atenção no momento em que vemos o quadro. Mas a primeira olhada num retrato de Alice Neel é sempre e apenas um aperitivo. Olhe outra vez e você verá a apreensão por trás dos olhos de Daisy e uma irritação oculta por trás dos olhos da mãe. Por quê? O que está havendo? Será que a professora Nochlin se arrependeu de ter atendido ao pedido da artista para trazer a filha? Estará farta dos comentários mordazes e da observação penetrante dos olhos azuis de Neel? Terá visto o trabalho em andamento e ficado desapontada ao se ver retratada como uma pessoa dura e inescrutável, sendo que se considerava alegre e bem-disposta?

Olhe mais uma vez o quadro e a pintura lhe mostrará algo muito diferente. A irritação e a incerteza foram substituídas por um forte senso de unidade entre mãe e filha: uma devoção inseparável, unida pelo zelo e a confiança. As duas estão nisso juntas.

Linda Nochlin ainda está irritada, mas isso é superficial, não é o centro da pintura. O verdadeiro tema é o amor correspondido: a profunda afeição entre mãe e filha. E, para Alice Neel — que pintou muitos quadros de mães e crianças —, tratava-se de um tema que ela conhecia muito bem.

Alice Neel nasceu numa família rica e vivia despreocupada até se casar com um jovem pintor cubano chamado Carlos Enríquez, que conhecera na escola de arte na Filadélfia. O casal foi morar com os pais dele, em Havana. Alice tentou se assentar e fez sua primeira exposição individual, mas queria muito voltar para os Estados Unidos. E voltou — seis meses depois de nascer a primeira filha do casal, Santillana, em dezembro de 1926. Ela conseguiu um emprego numa livraria, enquanto Carlos enviava ilustrações para uma revista cubana. Então veio a tragédia. Santillana morreu de difteria pouco antes de completar um ano de idade. Alice e Carlos ficaram de coração partido. Onze meses depois, tiveram uma segunda filha, Isabetta, o que gerou um penoso conflito para Alice. Ela adorava a filhinha, mas havia também a pintura. Carlos voltou para Havana, levando Isabetta, e não retornou mais. A vida de Alice desmoronou. Ela teve um colapso nervoso, tentou o suicídio e se envolveu com um marinheiro.

Enquanto todos os artistas hipsters iam para Downtown, ela foi morar ao norte, no Harlem hispânico, entre os porto-riquenhos que viviam na pobreza. Conseguia bancar um apartamento grande, mas não muito mais do que isso. Teve mais dois filhos, de dois pais diferentes.

Ninguém se interessava muito por seus quadros de negros e hispânicos locais. E tampouco pelos de gente branca. O grande furor da época era o

expressionismo abstrato machão. Alice Neel era amplamente desconsiderada, como figura que não acompanhava os tempos, uma artista sem importância que continuava com o velho e insípido figurativismo. Por sorte, ela tinha muito espaço em casa, o que veio bem a calhar: afinal, era preciso guardar em algum lugar todas aquelas telas que não vendia.

Foram tempos duros para ela: não anos, mas décadas. Porém, como dizem, o que não mata, fortalece. Sua paleta ficou mais vibrante, suas linhas mais soltas e mais fluentes. Enquanto isso, Alice Neel continuou em sua trilha, e mais tarde disse: “Você pode fazer qualquer coisa que queira se tiver interesse e persistência suficientes. Pode realizar o que quiser neste mundo”. Ela sabia o que queria fazer, que era o que chamava de “quadros de pessoas” que refletissem a cultura americana da época. Estava produzindo um documento social e um manifesto político, pintando não só os pobres e oprimidos, mas também os ricos e vitoriosos. Via neles uma verdade interior, uma vulnerabilidade e uma força que lhes conferiam humanidade.

Os expressionistas abstratos pintavam suas apreensões. Alice Neel pintava as nossas. Falava muito, mas via muito mais. Ela sabia que não era possível ver de verdade nada nem ninguém com a guarda levantada. Se você quer ter uma boa visão, precisa encontrar um caminho, por cima, por baixo ou por entre as barreiras. A técnica de Neel era encantar e então desarmar — pois ela sabia que a única maneira de vermos dentro da alma de alguém é lhe dando uma chance de mostrá-la a nós.



17. Ver com os dois olhos: *As banhistas* (1894-1905), Paul Cézanne.

Paul Cézanne: Ver com os dois olhos

No pintor há duas coisas: o olho e o cérebro; um deve ajudar o outro. É preciso trabalhar no seu mútuo desenvolvimento: o olho pela visão da natureza, o cérebro pela lógica das sensações organizadas, que fornece os meios de expressão.

PAUL CÉZANNE

OS DIVISORES DE ÁGUA são raros na arte. Houve a invenção da impressão em xilogravura na China, mas isso foi mais de mil anos atrás. Mais tarde veio o desenvolvimento da perspectiva linear geométrica, só uns setecentos anos atrás na Itália renascentista. Depois disso, passaram-se séculos sem acontecer muita coisa, a não ser a introdução da tela como alternativa ao painel de madeira como suporte da pintura. Respeitava-se a tradição, aplicavam-se as regras. Isto é, até a metade do século XIX, quando não apenas um, mas dois eventos fundamentais ocorreram quase que ao mesmo tempo. O primeiro foi a invenção de tubinhos com tampas herméticas que podiam ser enchidos com tinta a óleo. De imediato os artistas se viram liberados das paredes dos ateliês, podendo sair e pintar *en plein air* diante do tema escolhido (uma montanha, um lago etc.). Agora, eles finalmente podiam terminar o quadro *in situ*, onde quer que estivessem, em vez de passar pelo trabalhoso processo de fazer ao ar livre o esboço a lápis, tinta ou aquarela e então voltar para o ateliê e fazer a pintura final a óleo. A invenção também permitiu que suas pinturas, criadas em tempo real, refletissem com precisão as mudanças atmosféricas que ocorriam diante dos olhos do artista. A maneira como os pintores olhavam e registravam o mundo teve uma mudança fundamental, com Claude Monet,

Pierre-Auguste Renoir, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Camille Pissarro e congêneres abrindo caminho sob o estandarte coletivo dos impressionistas. Havia um outro artista entre eles, um sujeito meio rabugento chamado Paul Cézanne (1839-1906). Foi ele quem transformou a maneira como todos nós vivenciamos o mundo. Suas pinturas despojadas eliminaram os pequenos detalhes pictóricos em favor de uma concepção geral agradável, uma abordagem que levou diretamente ao modernismo do século xx. Era um estilo novo e radical trazido pelo outro evento revolucionário que ocorreu em meados do século xix: a invenção da câmera fotográfica.

A fotografia revolucionou a arte, assim como o avião revolucionou a viagem. Os artistas não eram mais obrigados a operar como documentaristas visuais, assim como as pessoas que saíam de férias não precisavam mais se limitar a uma estada de quinze dias na casa da vovó. A câmera libertou os artistas; deixou-os à vontade para experimentar com diferentes modos de ver.

Todos aqueles milhares de quadros em museus pelo mundo afora que foram pintados a.C. (antes de Cézanne) são de concepção e realização um pouco desonestas. A pintura acadêmica europeia se destinava a enganar, a criar a ilusão de um mundo tridimensional numa tela bidimensional. Era um expediente visual possibilitado pela composição de uma imagem a partir de um ponto de vista fixo com um só ponto de fuga (perspectiva linear), o que tinha o efeito de levar o observador a perceber uma profundidade de campo na verdade inexistente. Os artistas obtinham essa “caixa de ar” imaginária ao pintarem seus objetos como se os observassem com apenas um olho: uma lente única possibilitando um único ponto de fuga. Tudo ia muito bem até que veio a câmera com seu olho mecânico, que desafiou os artistas a fazerem melhor. Ela permitia criar uma imagem com perspectiva linear com muito mais rapidez e a um custo muito menor do que faria um artista, e com maior autenticidade. Mas sua força é também sua fraqueza: ela é monocular. Nós,

por outro lado, temos uma visão binocular: vemos com os dois olhos, com duas lentes. Os artistas tinham passado séculos fingindo ver como se tivessem apenas um olho; agora, por fim, podiam remover seus antolhos metafóricos. Era hora de repensar seriamente a pintura.

Surge o problema complicado, vem a solução engenhosa. Cézanne, o solitário de Aix-en-Provence, no sul da França, topou o desafio técnico e intelectual de reagir à câmera com empenho e dedicação. Ele sabia que o principal problema a resolver era como representar de modo convincente a profundidade espacial do mundo real numa superfície plana, sendo ao mesmo tempo fiel ao objeto e ao meio utilizado. E percebia que a resposta residia, em parte, em pintar o objeto a partir de uma perspectiva verdadeiramente humana, ou seja, mostrá-lo a partir de dois pontos de vista ligeiramente diferentes — o olho esquerdo e o olho direito. Claro que isso significava conceber um estilo compositivo muito diferente, que provavelmente seria digerido pelo establishment artístico como um camarão estragado num navio de cruzeiro. Ainda assim, Cézanne começou a experimentar, pintando frutas numa mesa com dois pontos de vista na mesma imagem: um de frente, o outro mais acima.

Pinturas como *Natureza-morta com jarra de leite e frutas* (c. 1890) não chegavam exatamente a romper as regras da perspectiva linear, mas deformavam-nas por completo. O tampo da mesa horizontal, que antes recuaria na distância, agora se erguia na vertical em direção ao observador, de fato comprimindo aquela “caixa de ar” tridimensional ilusória contra a superfície plana da tela. Pelas regras da perspectiva renascentista, as maçãs e o limão deveriam estar rolando da mesa e caindo no chão, mas Cézanne os manteve firmes e imóveis, vibrantes de vida. Fora inventada uma nova maneira de ver na arte — usando os dois olhos!

O resultado de trazer toda a informação visual para o primeiro plano do quadro foi a criação de imagens com uma intensidade e uma veracidade espantosamente originais. Havia uma igualdade entre os elementos pictóricos que produzia um desenho geral no qual a composição como um todo era muito mais importante do que qualquer entidade individual. Foi um salto quântico no modo de registrar a realidade, mas também trouxe uma pilha de problemas técnicos a serem resolvidos. O principal deles era como arranjar os vários elementos de informação visual num único quadro com o primeiro plano, o plano intermediário e o plano de fundo sendo todos trazidos para a frente, o que era como pisar bruscamente no freio de um carro, arremessando tudo que havia dentro do veículo contra o para-brisas. Tudo virava uma bagunça. Segundo muitos observadores na época, Cézanne havia de fato criado um acidente de carro pictórico (“arte bárbara”, diziam eles), com uma miríade de detalhes competindo e disputando espaço na frente da tela, como fãs de rock batendo cabeça.

Como ocorre com todos os grandes aventureiros, Cézanne era guiado pela sabedoria do passado e pelas oportunidades do presente. Tinha participado da vanguarda parisiense no final dos anos 1860 e começo dos anos 1870, e sua obra fora incluída na primeira exposição impressionista em 1874. Mas ele não estava tão interessado na modernidade quanto Monet e seus colegas. Cézanne queria unir a liberdade que a tecnologia concedera aos artistas para olhar o mundo de uma nova maneira com as grandes pinturas de ateliê dos antigos mestres. Visitava regularmente o Museu do Louvre, onde se punha diante das obras famosas de Da Vinci, Claude e Poussin e avaliava como conseguiria alcançar o mesmo senso de grandiosidade e permanência. As investigações de Monet sobre as fugidias mudanças de luz nas medas de feno eram interessantes, mas esse tipo de preocupação efêmera não exercia qualquer

apelo para o espírito independente de Cézanne. Ele não estava interessado na transitoriedade; o que buscava eram os fatos imutáveis da vida.

Nessa busca de toda uma carreira, ele descobriu que as respostas que procurava estavam invariavelmente na natureza, embora nem sempre fossem óbvias. Em 1904, escreveu exasperado ao amigo e também artista Émile Bernard: “Avanço muito devagar. A natureza me parece muito complexa, e os aperfeiçoamentos a fazer são intermináveis. Deve-se ver o modelo com clareza e senti-lo com precisão, e então expressar-se com força e de maneira distinta”. Ele falava muitas vezes sobre a necessidade de um temperamento certo para pintar: “No pintor há duas coisas: o olho e o cérebro; um deve ajudar o outro. É preciso trabalhar no seu mútuo desenvolvimento: o olho pela visão da natureza, o cérebro pela lógica das sensações organizadas, que fornece os meios de expressão”.

Seu raciocínio era que olhamos com os olhos mas compreendemos com o cérebro, que por sua vez ativa as “sensações” emocionais em nossa reação a qualquer objeto. Assim, uma pintura deve captar não só os “fatos” pictóricos, mas também o modo como esses “fatos” afetam o ambiente e o observador. “Pintar a partir da natureza não é copiar um objeto; é representar suas sensações”, dizia ele. Nesta breve frase, Cézanne nos fornece seu manifesto sobre o olhar, sobre o modo de apreciar o mundo com novos olhos.

O objetivo do artista era mostrar de que maneira tudo que vemos a qualquer momento se inter-relaciona e combina para formar em nosso olho mental uma só imagem, que consiste num conjunto de cores e formas. É por isso que, ao pintar retratos, ele se interessava tanto por um cadarço velho quanto pelo rosto do modelo. Para ele, nada existia de maneira isolada — cada elemento fazia parte de uma relação espacial, formal e tonal abrangente. Quando olhamos, dizia ele, vemos uma imagem unificada, não os componentes individuais.

Cézanne pintou lavradores jogando baralho, naturezas-mortas com jarros, peras e maçãs e paisagens da França rural, apresentando todas essas pinturas como composições plenamente fundidas, em que o todo era maior do que a soma das partes. Essa era sua obra não ficcional. Mas Cézanne também aplicou suas novas teorias da representação a objetos clássicos e míticos, estando determinado a ligar a arte do passado com a arte do presente. Sentia-se especialmente inspirado por dois pintores venezianos de muitos séculos antes: Ticiano e Giorgione. Havia um quadro em particular que prendia seu olhar, e que foi em diferentes épocas atribuído ora a um, ora a outro. *Concerto campestre* (1510) apresenta um tema renascentista frequente, mostrando mulheres nuas em lazer numa paisagem bela e tranquila. Cézanne comentou sobre os personagens representados no idílio bucólico: “Estão vivos. São divinos. A paisagem toda, com seu brilho marrom-avermelhado, é como uma écloga sobrenatural, um momento de equilíbrio no universo visto em sua eternidade, em sua mais humana alegria”.

A pintura o inspirou a tentar uma versão pessoal da clássica cena pastoril. As *banhistas* (1894-1905) mostra a reunião de onze mulheres nuas junto a um lago no bosque. Elas têm frutas como alimento e toalhas brancas para o conforto. Vemos que repousam descontraídas na acolhedora terra marrom e na viçosa relva verde à beira d’água. Adiante estão as árvores que bordejam o outro lado do lago, e atrás das árvores nuvens leves pairam no céu azul profundo. As figuras femininas são apresentadas em esboço, um contorno grosso azul definindo sua forma, pequenas manchas de luz e sombra sugerindo seu volume. Pés, mãos, olhos e traços faciais são todos eliminados, a fim de garantir que o ritmo geral da pintura não seja interrompido por “ruídos” visuais extemporâneos. As mulheres poderiam muito bem ser estátuas ou pedras; seu papel, além de narrativo, é igualmente arquitetônico e estrutural. A mulher de pé à esquerda e a mulher sentada à direita conferem à pintura

uma estrutura triangular. As outras mulheres acentuam o desenho piramidal, em que o olho é atraído para dentro da cena graças ao uso magistral da luz (note como a cor do cabelo das mulheres vai ficando mais clara à medida que estão mais próximas da água, e então flui para as nuvens como uma coluna de fumaça). Cézanne monta a cena em blocos horizontais de cor, com “acentos” que se repetem para unir a composição. Embora nos sejam apresentados os três planos tradicionais, o da frente (as mulheres), o do meio (o lago que não se vê) e o de fundo (as nuvens e o céu), Cézanne encurtou dramaticamente a perspectiva e utilizou uma grade geométrica para sugerir a largura (os elementos horizontais) e a profundidade (os elementos verticais).

A câmera e os antigos mestres nos levaram a crer que, quando olhamos uma paisagem, tudo o que vemos está em foco. Cézanne nos mostra que essa suposição é equivocada. Quando olhamos uma paisagem, as coisas não estão num foco cuidadosamente afinado, e o que de fato vemos é uma série de formas e cores — sensações, diria Cézanne — sobrepostas e interconectadas que se afetam umas às outras, bem como a nós e a nossas emoções.

Esta é uma das três telas em grande formato: *As banhistas*, que Cézanne realizou em sua última década; as outras duas estão em acervos públicos na Filadélfia. As três têm uma mescla de elementos e climas que lhes confere uma qualidade atmosférica extraordinária. Os vários elementos pictóricos estão belamente dispostos numa composição orquestrada, na qual cores e formas se misturam sem interrupções para criar uma obra de arte harmoniosa. As pinceladas em *staccato* atuam como as notas individuais que se repetem por toda a cena, produzindo “cordas” visuais que ressoam pela pintura em ondas melódicas e sonoras.

Cézanne retomou o tema das banhistas várias vezes. Algumas tinham protagonistas masculinos, outras femininos — raramente usavam roupa. O grande pintor fauvista Henri Matisse possuía uma versão inicial, que tratava

como um valioso tesouro. Ele a manteve em seu ateliê durante 37 anos, quando por fim a doou à nação francesa com uma nota na qual dizia que a pintura “me proporcionou apoio moral nos momentos críticos de minha aventura como artista; dela extraí minha fé e minha perseverança [...] minha admiração por essa obra nunca deixou de aumentar desde que a adquiri”.

Cézanne concluiu *As banhistas* um ano antes de morrer, e logo depois, ela foi apresentada numa exposição de sua obra em Paris. Muitos dos principais artistas do mundo faziam peregrinações periódicas para ver a mostra, inclusive Picasso, que, como Matisse, considerava Cézanne o pai fundador do modernismo. Alguns meses mais tarde, o artista espanhol produziria aquela que viria a ser considerada a pintura mais importante do movimento moderno: *Les Femmes d'Alger* (1907), a primeira grande obra de arte cubista. Colocando-a ao lado de *As banhistas*, vemos imediatamente de onde veio a inspiração de Picasso: as mulheres nuas estilizadas, a fruta no primeiro plano, a profundidade de campo reduzida, as toalhas brancas, a imagem esbatida. Todas elas são citações diretas à última e grande pintura de Cézanne, que levaria à estética contemporânea.

A determinação de Cézanne em procurar uma representação fiel do objeto tridimensional na pintura, mas sem negar a bidimensionalidade da tela, foi revolucionária, assim como sua decisão de retratar o que via a partir de dois pontos de vista diferentes: o olho esquerdo e o olho direito. Isso levou diretamente aos experimentos de Picasso e Braque com o cubismo, em que o objeto era observado sob múltiplos ângulos, e atraiu uma visita do pintor holandês Piet Mondrian ao ateliê dos cubistas. Mondrian, por sua vez, influenciou o estilo de design da Bauhaus, da arquitetura modernista e — por fim — das torradeiras Braun e dos iPhones da Apple! Tudo isso começou com Cézanne e suas pinturas pioneiras de formas e tons interconectados, e as sensações que nos despertam. A natureza da reação gerada por elas é ditada

pelo gosto pessoal — ou, como diria o mestre de Aix, por nosso temperamento.



18. Ver intimamente: *Minha cama* (1998), Tracey Emin.



19. *Todo mundo com quem dormi, 1963-95* (1995), Tracey Emin.

Tracey Emin: Ver intimamente

Há pessoas que não sabem o que pensam até o momento em que o põem por escrito. Tracey Emin na verdade não sabe o que sente até fazer uma obra de arte. Vascular suas lembranças e experiências mais íntimas e inquietantes e lhes dar forma numa pintura ou escultura é sua maneira de ver.

EXISTE UM VELHO DITADO recomendando mantermos em privado as complicações de nossa vida privada: “Não lave a roupa suja em público”. Esse conselho em forma de metáfora foi adotado de maneira literal pela artista londrina Tracey Emin, que se tornou mundialmente famosa por mostrar sua roupa suja em público. Em 1999, ela apresentou uma instalação chamada *Minha cama* como parte de sua participação no prestigioso Turner Prize. A obra consistia em sua cama desarrumada, coberta com a roupa suja e amarfanhada em que ela havia dormido por vários dias e noites — e que não tinha a menor intenção de lavar em público. A intenção era mostrá-la sem lavar, expondo para todos verem sua complicada vida pessoal, nos lençóis encardidos ou na meia-calça usada, sem se desculpar nem se envergonhar.

A imprensa e os políticos ficaram perplexos. Um crítico desqualificou a artista, considerando-a inoportuna e presunçosa, enquanto o ministro da Cultura britânico reclamou que a cama de Emin prejudicava o nome do país no exterior. Depois de ler e ouvir esse coro desaprovador do establishment, uma senhora percorreu trezentos quilômetros com um grande frasco de detergente, para dar uma boa lavada naquilo. “Pensei em limpar um pouco a vida dessa mulher”, disse. Talvez fosse um gesto de bondade, mas certamente

era baseado na ignorância. A razão pela qual Tracey Emin estava dando um espetáculo público com sua roupa suja era justamente para limpar um pouco sua vida.

Um ano antes, ela havia passado vários dias em estado semicomatoso naquela cama, enrolada hora após hora naqueles lençóis encardidos, cercada por cinzeiros transbordando e garrafas de vodca vazias. Não estava nada bem. Andara bebendo demais e comendo pouquíssimo. Estava sem ânimo e com a saúde mental num estado precário. A mente perturbada ressoava com pensamentos sombrios (ao apresentar uma versão anterior de *Minha cama* no Japão, em 1998, ela colocou um nó de força diretamente acima da cama). Tratava-se, como ela disse desde então, de uma descida ao esquecimento: uma medonha espiral descendente que só se deteve quando ela foi ao banheiro. Ao voltar ao quarto a fim de desabar de novo, ela parou na porta e viu pela primeira vez os destroços de sua vida refletidos na cama desarrumada. Nesses momentos, uma carreira se redinamiza ou se apaga. Emin podia escolher: voltar para a cama e desistir ou se aprumar e trabalhar. Ela escolheu a segunda alternativa, e pôs mãos à obra na mesma hora. A cama não ia mais ser aquela bagunça horrível onde se afundaria; em vez disso, transformou-a em *Minha cama*, uma obra de arte — algo que estava especialmente habilitada para fazer.

Não havia nada de novo numa cama desarrumada como tema na história da arte. Jeff Wall, o artista-fotógrafo canadense, produziu um trabalho em 1978 chamado *O quarto destruído*, no qual mostrava uma cama virada de cabeça para baixo depois de ter sido arremessada contra uma parede, o colchão retalhado e caído entre uma confusão de lençóis, roupas, roupas de baixo e sapatos. *Minha cama*, de Emin, deve algo à imagem de Wall, que por sua vez retoma *A morte de Sardanápalo* (1827), o famoso quadro de Eugène Delacroix exposto no Louvre, em Paris. Trata-se de uma pintura enorme, assombrosa, do rei assírio Sardanápalo descansando em seu leito luxuoso entre seus

prazeres e tesouros, pouco antes de tirar a própria vida. Emin acena claramente a essa grande obra-prima romântica, bem como à aquarela *A cama desarrumada*, de Delacroix, pintada mais ou menos na mesma época do quadro do Louvre e que, em termos compositivos, é parecida com a cama desarrumada de Emin. E há ainda o artista conceitual americano Robert Rauschenberg e sua *Cama* (1955), (des)feita em Nova York em parte como resposta satírica aos críticos de arte emproados que se levavam muito a sério, a si mesmos e à sua atividade. Rauschenberg tinha um toque mais leve, uma piscadela muitas vezes ausente na arte. Em *Cama* ele usa seus próprios lençóis, travesseiro e manta xadrez, que estende como uma tela e cobre de tinta, num estilo que imita o de Jackson Pollock. Era um comentário irônico sobre o mundo da arte e a vida cotidiana. *Minha cama*, de Emin, é diferente. Ao contrário do que pudessem dizer os tabloides, ela não estava rindo às custas do público. A obra é honesta e de uma sinceridade desarmante.

Qualquer que seja o meio que use — filme, pintura, desenho, xilogravura, néon, escultura ou instalação —, tudo que Emin produz é autobiográfico: sua arte é uma espécie de autorretrato. Raramente vemos sua fisionomia, mas ela está sempre ali, na frente e no centro. Emin adotou como *modus operandi* a famosa máxima de Sócrates: “A vida não examinada não vale a pena ser vivida”. Ela examina a própria vida como um perito forense obsessivo na cena de um crime: nenhum detalhe é sórdido demais para deixar de ser colhido, nenhuma parte do corpo é privada demais para deixar de ser analisada.

Ela tem sido acusada de ser narcisista, solipsista, uma egomaníaca desenfreada. Não é verdade. Além disso, tais críticas deixam inteiramente de lado o que importa. Explorar seus sentimentos mais pessoais e privados — o tipo de sentimentos que, em muitos casos, nos mandam reprimir desde a infância — ajuda Emin a entender o mundo. É uma maneira de resolver um problema. Há pessoas que não sabem o que pensam até o momento em que o

põem por escrito. Tracey Emin na verdade não sabe o que sente até fazer uma obra de arte. Vascular suas lembranças e experiências mais íntimas e inquietantes e lhes dar forma numa pintura ou escultura é sua maneira de ver.

Assim, nenhum outro artista poderia ter produzido *Minha cama*, embora tecnicamente não deva ter sido muito difícil de fazer. Tratava-se, como se diz no mundo da arte, de um *ready-made* — um objeto preexistente que muda de sentido quando é contextualizado e apresentado como arte (a exemplo do urinol de Marcel Duchamp ou do tubarão de Damian Hirst). O grande dom de Emin como artista é seu talento como narradora. Em outra vida ela poderia ter feito fama como escritora — durante algum tempo, pensou mesmo em escrever —, mas a arte tem uma intensidade mais condizente com sua personalidade. Uma narrativa pode ser contada ao longo de centenas de páginas, enquanto uma obra de arte precisa conseguir a mesma coisa numa única imagem. É mais difícil de fazer, mas, provavelmente, quando bem-sucedida, tem uma força maior. Sem dúvida esse é o caso de Emin, cujas histórias, embora tratem exclusivamente de sua experiência de vida, encontram ampla ressonância junto ao público. Ela é uma especialista na obra de arte como memória.

Foi um encontro fortuito com um jovem negociante de arte chamado Jay Jopling, no começo dos anos 1990, que lhe ofereceu a oportunidade e a confiança para contar sua história à sua maneira. Jopling era um ex-aluno do elitista Eton College, confiante e de fala mansa; ela, uma mulher da classe trabalhadora, com as marcas de fala correspondentes e, segundo ele, “de atitude muito teimosa”. Não importava; os dois tinham muita coisa em comum. Haviam nascido com um mês de diferença em 1963 e sentido a atração da arte desde cedo. Além disso, tinham os mesmos impulsos empresariais e a mesma índole ambiciosa. Jopling conhecera Emin num restaurante pop-up (“Ele me impressionou ao ajeitar a haste dos óculos no

nariz”). Ela ousadamente se apresentou a ele e o convidou a investir em seu “potencial criativo”. Ao custo de dez libras, a artista de trinta anos lhe enviaria quatro mensagens manuscritas e uma carta personalizada. Ela fazia essa proposta a todos que apareciam na The Shop, uma loja e boteco frequentado por artistas que ela abriu em 1993 com a amiga Sarah Lucas (que comentou animadamente que Emin era “um pesadelo” na época). Situada no número 103 da Bethnal Green Road, no East End londrino, The Shop logo se firmou como ponto de encontro do pessoal mais descolado. A essa altura, Emin estava pensando em desistir da arte e procurar o que chamava de “Homem Internacional” (um personagem a quem vinha enviando cartas de amor) no aeroporto de Heathrow. Mas, persuadida pelo apoio e incentivo do namorado, Carl Freedman, bem como de Sarah Lucas e Jay Jopling, ela persistiu. Foi uma boa decisão. Pouco tempo depois, Jopling lhe ofereceu uma mostra em sua pequena mas badalada galeria de arte contemporânea londrina, o White Cube. Tracey queria que ela fosse altamente pessoal.

Ela deu à sua exposição de estreia o título *Minha principal retrospectiva, 1963-93*, imaginando que provavelmente seria a sua primeira e última, e que portanto valia a pena ir com tudo. A data no título alude aos trinta anos de sua existência. Ela organizou uma mostra autobiográfica com reproduções de todas as imagens que havia criado na década anterior. Foi uma verdadeira façanha, uma vez que ela destruíra muitos de seus originais num período de depressão, após o trauma de um aborto malfeito (o médico não notou que ela estava grávida de gêmeos). A exposição funcionou como uma espécie de modo artístico de dizer “Minha vida é assim”, cada imagem costurada à mão em uma minúscula tela. Ao lado dessas telas havia uma pequena seção dedicada a seu tio Colin, que morrera num medonho acidente de trânsito ao ter seu carro empurrado para debaixo de um ônibus por um caminhão pesado. A seção tinha elementos que se tornariam motivos frequentes na obra de

Emin: um pássaro representando a alma, o amor e a liberdade, uma nota escrita à mão, um objeto do cotidiano (um maço esmagado de cigarros Benson & Hedges, que seu tio Colin segurava no momento do impacto) e a história dramática de um trauma pessoal.

Segundo Jopling, não foram vendidas muitas peças, mas os visitantes embarcaram na persona de Emin. Com sua honestidade brutal, o tom inflexivelmente direto e a disposição em expor por inteiro suas emoções, ela era uma artista condizente com aqueles dias iniciais da *reality shows* e da ascensão do individualismo. Ela não seguia as regras usuais. Dizia o indizível e fazia o inaceitável, como aparecer bêbada em rede nacional, proferir um monte de palavrões e ir embora no meio da transmissão. Isso foi em 1997. Dois anos antes, ela tinha produzido um de seus melhores e mais memoráveis trabalhos, depois destruído num incêndio que atingiu um depósito em 2004.

Todo mundo com quem dormi, 1963-95 consistia em uma pequena barraca de armar azul cujo interior fora decorado com os nomes das pessoas com quem Emin dividira uma cama ao longo da vida. Eram 102 ao todo, cada qual afixado nas paredes internas da barraca. O título é deliberadamente provocativo, concebido para chamar a atenção e irritar um establishment conservador, que a considerava ruidosa, grosseira e superestimada. Mas, para os que se abstinham de julgar antes de ver a obra, a realidade era muito diferente. Sim, havia nomes de amantes, mas também de amigos e do irmão gêmeo com quem dividira a pobreza em Margate, então uma cidadezinha costeira decadente no sudeste da Inglaterra (onde T. S. Eliot escreveu algumas passagens de *A terra devastada* e J. M. W. Turner pintou o mar do Norte). Os mais pungentes eram os dois retalhos bordados com os nomes “Feto I” e “Feto II”, uma comovente recordação do aborto traumático de cinco anos antes. Emin comentou que a aplicação daqueles 102 nomes fora como “entalhar lápides”: uma experiência dolorosa, durante a qual ela desencavou lembranças

— algumas muito boas, outras muito ruins — e as reviveu, num trabalho que é uma obra de arte extraordinariamente íntima.

O burburinho em torno de Tracey Emin é tão grande que pode acabar toldando a importância e a originalidade de sua obra. Poucos artistas, sejam homens ou mulheres, foram tão francos a respeito de si mesmos: produzindo obras que clamam abertamente por um amor que nunca se materializou (em 2016, ela se casou com uma pedra), gritam de remorsos e se enfurecem de emoção. Ela apura e refina esses intensos pensamentos existenciais em imagens fortes que fervilham de emoção: um grito da alma que todos podemos entender. Sua dor é real.

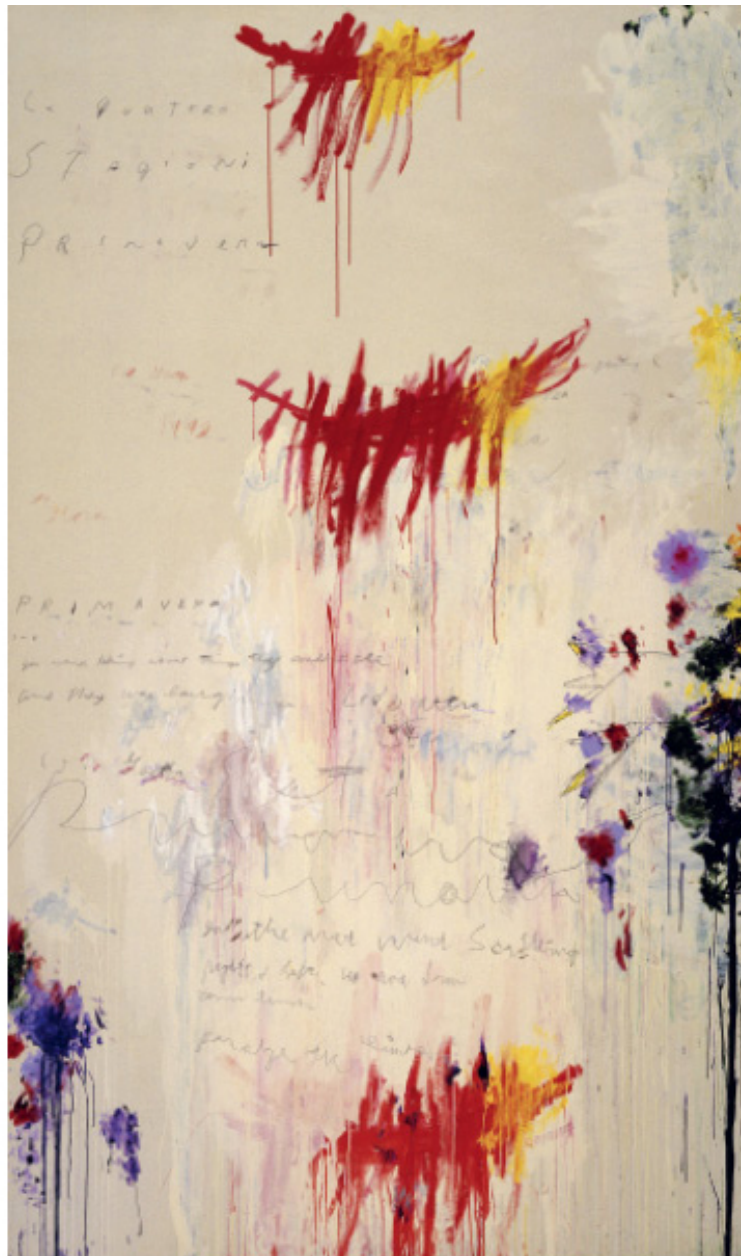
Ela nasceu de pais casados com outras pessoas. A mãe era inglesa, o pai um turco-cipriota que se ausentava por longos períodos. Emin foi sexualmente abusada na infância e estuprada aos treze anos de idade, numa agressão horrenda. Largou a escola com a mesma idade, foi para Londres, viveu numa ocupação ilegal junto com a turma descolada do Blitz Club, conheceu o então obscuro Boy George, e foi convidada por ele a entrar em sua banda (ela não sabia tocar, mas acreditava que, com o tempo, poderia dominar o contrabaixo). Em seguida, estudou gravura no Maidstone College of Art e depois pintura no Royal College of Art em Londres, onde se sentiu tratada como um traste. Então vieram os abortos, a insegurança, a bebida, a busca sem fim por um companheiro, o desespero. Sabemos disso porque ela nos contou, nos mostrou. E, ao fazer isso, nos tocou.

Tracey Emin pode não ter tido sorte no amor, mas teve a boa fortuna de ser capaz de chegar ao próprio cerne da vida — de estar intensamente viva e consciente. Fez isso com sua disposição de olhar para além das lembranças reprimidas, de se arriscar a ser ferida repetidas vezes, de descobrir o que realmente pensa e sente. Só então consegue fazer arte, porque só então consegue ver de forma adequada. O mesmo se aplica a todos nós, como bem

sabia Sócrates ao dizer ao tribunal de Atenas, logo antes deste condenar à morte um dos maiores pensadores de todos os tempos, que uma vida não examinada não vale a pena ser vivida.



20. Ver ciclos: *As quatro estações* (1993-5), Cy Twombly.



21. Primavera (As quatro estações) (1993-5), Cy Twombly.

Cy Twombly: Ver ciclos

As quatro estações consiste em uma série de quatro pinturas grandiosas do tamanho das janelas de uma catedral. Elas são uma homenagem ao ciclo incessante da natureza. Contemple-as e veja a maravilha de fazer parte dessa grande e tumultuosa energia que chamamos de vida.

EU ESTAVA NUM DESJEJUM sossegado e tranquilo com amigos da família, tomando uma xícara de café forte e passando uma camada grossa de manteiga no pão, quando o papo na mesa passou a este livro e este capítulo. Mencionei o artista sobre o qual estava escrevendo, e a reação coletiva foi: “Quem?”. É, faz sentido. Cy Twombly (1928-2011) está longe de ser um nome muito conhecido e — vale dizer — foi um artista que produziu uma obra pela qual se adquire gosto. Suas pinturas e esculturas, em larga medida abstratas, são como o Chandler do seriado *Friends*: difíceis de apreciar no começo, mas, depois de alguns contatos, completamente irresistíveis.

Uma das pessoas que estava na mesa comigo procurou o nome de Twombly no Google, e surgiu então uma imagem de sua série final de pinturas de *Baco* (2006-8). “Parece ketchup”, disse um amigo na cabeceira da mesa. “Que confusão”, foi o comentário de outro amigo, igualmente perplexo. Essas avaliações não estavam totalmente erradas. A intenção do artista era produzir um ciclo de telas grandes, exuberantes, em vermelho-ketchup, com mais do que um leve toque de borrões improvisados. Ele queria atropelar o observador com uma imagem que irrompesse numa impulsividade arrebatada: de um abandono embriagado ou uma destruição gratuita. Boa

parte desse exuberante fervor emocional se perde, sem surpresas, quando a imagem é reduzida de uma enorme tela de 3 × 4,5 metros a uma foto num smartphone.

Dito isso, mesmo quando vistas ao vivo numa galeria, as pinturas da série *Baco* de Twombly realmente parecem, de início, simples rabiscos incoerentes, como aqueles círculos que fazemos no papel para que uma esferográfica velha volte a funcionar. São grandes candidatas àquela infame desqualificação da arte moderna: “Isso até o meu filho de cinco anos faz” — comentário com o qual o finado artista americano não se sentiria ofendido. É muito difícil pintar como uma criança quando se é um artista adulto altamente qualificado. É preciso romper uma quantidade enorme de regras e convenções esnobes, além de desaprender técnicas acadêmicas arraigadas. É como Picasso teria dito: “Levei quatro anos para pintar como Rafael, mas uma vida inteira para pintar como uma criança”.

A aparente falta de sofisticação de Twombly tem de fato uma faceta juvenil, que é inteiramente deliberada e segue o espírito do comentário de Picasso. Mas olhe por um pouco mais de tempo, e logo fica evidente que *Baco* foi feita por um criador altamente sofisticado, com uma rara habilidade de casar o antigo e o moderno, o conhecimento e a simplicidade, a poesia e a pintura. “Olhe para a tela!”, ele parece dizer, e veja a si mesmo em seu padrão circular.

Daí as enormes espirais da vida nessas pinturas que celebram Baco, o deus romano do vinho, personagem mitológico famoso pela embriaguez e pelos excessos, que os gregos antigos chamavam de Dioniso. Essa informação um menino de cinco anos até pode ter, mas a técnica com que Twombly criou suas pinturas está muito além de qualquer criança que conheço. O artista nascido na Virgínia prendia um pincel encharcado de tinta no alto de uma vara de três metros e se aproximava da tela gigante como um cavaleiro medieval numa justa. Com uma força e uma precisão impressionantes, pintava curvas

de cima a baixo, em espirais entrelaçadas correndo pela enorme superfície. Estava canalizando o espírito de um frenesi criativo inspirado em Baco, um estado mental alterado que, dizia-se, o malicioso deus despertava em seus acólitos. Twombly deixava que a tinta gotejasse e escorresse pela superfície da tela, como se fosse vinho tinto pingando ou uma ferida sangrando. Ou ambos. Baco, quando bêbado, podia ser um cara divertido ou um maníaco violento. O vermelhão de Twombly sobre o fundo bege-claro sereno harmoniza a pintura: é ao mesmo tempo bonança e tempestade.

A série *Baco* trata dos extremos da natureza e do comportamento humano, quando o sangue sobe e há rodopios de emoção. As pinturas nos levam ao topo e então descem como uma roda-gigante num parque de diversões — e então se repetem, se repetem, se repetem sem cessar: uma metáfora para o ciclo da vida. Se você deixar de lado qualquer ceticismo plenamente compreensível e confiar no talento do artista, entrará em êxtase com o efeito hipnótico de sua obra. Depois disso, talvez queira procurar mais imagens de Twombly, como sua obra-prima *As quatro estações*, uma série de quatro painéis.

Se você conseguir ir além do estranhamento inicial, as pinturas irão levá-lo na mais incrível jornada da vida à morte e da morte à vida. Irão distraí-lo do dilúvio ininterrupto de e-mails, notícias e mensagens e conduzi-lo numa viagem pelo ciclo magnífico de estações e sensações da natureza.

Twombly fez duas versões levemente diferentes de *As quatro estações*, pinturas que produziu entre 1993 e 1995. O primeiro conjunto se encontra no Museu de Arte Moderna, em Nova York, e o segundo na Tate Modern, em Londres. Ambos consistem em quatro telas pintadas em formato de retrato, do tamanho das janelas de uma catedral, nas quais o artista rabiscou anotações. Cada pintura representa uma estação do ano. São telas individuais, mas o artista as considerava uma obra só, descrevendo *As quatro estações* como uma pintura em quatro partes: *Outono*, *Inverno*, *Primavera* e *Verão*.

A sensação de uma jornada em curso fica mais evidente na versão do MoMA, que mostra um barco funerário do Egito antigo (baseado na fotografia do artista de uma velha embarcação celta) remando ao longo de três das quatro telas. Sua função é transportar a alma humana da existência terrena para uma esfera exclusivamente espiritual no além. Antes disso, porém, um pouco de diversão báquica.

A série começa no outono, antes da chegada do barco de madeira. É a estação da fartura, a colheita tendo sido feita após meses de longa e dura faina nos campos. É tempo de celebrar, de descontrair; de comer, beber e se divertir. Vemos cerejas mais que maduras e uvas enormes cujo sumo parece salpicar o fundo bege da tela. Temos diante de nós um momento intenso de abundância, em parte inspirado num festival anual de vinhos que estava sendo realizado perto da casa de veraneio de Twombly em Bassano, ao norte de Roma, na época em que ele fazia a pintura.

De vez em quando aparecem na superfície da tela fragmentos de poemas escritos à mão, quase invisíveis, como se aflorassem entre as camadas finas de tinta branca. Dá para ver a palavra “Silenus” acima da grande mancha vermelha na base da pintura, em referência à festa do final dos tempos que se está realizando. Sileno era o companheiro bebedor do deus grego Dioniso, que, como sabemos, na mitologia romana era chamado de Baco — nome que também aparece como “Bacchus” (levemente garatujado à esquerda, logo acima da tinta púrpura). À direita estão as palavras “*Pure wild sex*” [puro sexo selvagem], deixando explícito o clima báquico e devasso da tela.

Outono é uma composição de belo equilíbrio, uma evocação sazonal observada de maneira magnífica. Mas é só uma parte da história, pois os vermelhos carregados e os púrpuras escuros, mesclados a uma sombria tinta preta, nos levam num vento oeste para a estação seguinte: um nevoso *Inverno*.

Aqui encontramos os barcos que nos transportam da escuridão do além-túmulo para o sol amarelo da primavera e uma incipiente renovação. Na versão do MoMA, as palavras truncadas vêm de “Solstício de verão III”, do poeta grego moderno Giórgos Seféris. Elas encorajam os barcos funerários a prosseguirem sua jornada pelo oceano, da morte à vida: “Como o poeta/ É preciso despertar/ Do sono”.

A diagonal que sobe do canto inferior esquerdo para o canto superior direito da composição gera um dinamismo crescente e progressivo. A força vital é irresistível quando os barcos chegam numa explosão de cor em *Primavera*, a terceira parte do quarteto. As embarcações são agora movidas pelo sangue pulsante da vida enquanto prosseguem a viagem rumo ao sol nascente a leste. Nas margens esquerda e direita da tela de Nova York, há belos ramalhetes de flores. Entre elas espremem-se mais palavras rabiscadas, extraídas de Seféris: “Você falava de coisas que eles não conseguiam ver,/ e eles riam”.

Estaria o artista respondendo às críticas ferinas que recebera décadas antes, ao expor sua obra em Nova York? É bem possível. Vale notar que Twombly usa um texto completamente diferente na versão londrina de *Primavera*, em que cita o poeta austríaco Rainer Maria Rilke e a décima de suas *Elegias de Duíno*, na qual diz que a felicidade não flui, mas cai.

A escolha do poeta pode ser diferente, mas os temas gerais nas duas versões de *Primavera* são os mesmos: uma reflexão sobre a transitoriedade e a mutabilidade da vida que recorre à mitologia, à antiguidade clássica, à história da arte e à literatura. Todos esses temas aparecem na pintura final, *Verão*, sobre a causticante estação. Essa foi a pintura que Twombly considerou mais difícil de concluir; ele reclamava que a única coisa que conseguia ver — de manhã, de tarde e à noite — era o maldito amarelo!

Ele pintou *Verão* alguns meses depois das outras telas, tendo se mudado para outra de suas casas, esta na costa oeste da Itália, num porto pesqueiro da baía de Gaeta. Seu ateliê ficava no alto da estrada na encosta da montanha, de onde ele podia ver o porto sob as curvas dos penhascos — o sol tórrido se refletindo num mar cáldo é onipresente em *Verão*. A tinta amarela escorre pela pintura como a gema quente de um ovo num prato branco de porcelana. Há mais palavras rabiscadas na imagem translúcida, e a versão nova-iorquina mostra os barcos vermelho-vivo finalmente chegando.

Edwin Parker Twombly — que todos conhecem como Cy — era um americano eurófilo, filho de um jogador de beisebol profissional. Foi do pai que herdou o apelido pelo qual ficou conhecido — o pai também era chamado de “Cy”, em referência à sua habilidade no arremesso, que fazia lembrar a do lendário Denton “Cy” Young, que lançava a bola com tal velocidade que podia derrubar uma cerca com a mesma força de um ciclone. O jovem Cy Twombly não realizou as proezas esportivas do pai, mas logo descobriu que também tinha um talento especial. Desenhava como o pai arremessava — com rapidez e precisão, com bela linha e mão firme. Teve aulas com um artista espanhol que se mudara para Lexington, o bairro na Virgínia onde vivia, como refugiado da Guerra Civil Espanhola. As aulas o ajudaram a obter uma bolsa para a Art Students League de Nova York, onde ele conheceu Robert Rauschenberg, outro jovem artista destinado à grandeza. Eles ficaram bons amigos e viajaram pelo Norte da África a Europa, viagem durante a qual Cy se apaixonou loucamente por Roma. “Foi um enorme despertar, como encontrar uma série de salas maravilhosas numa casa que você nem sabia que existia”, disse ele.

A essa altura, Twombly tinha por volta de 25 anos e foi convocado pelo Exército americano para cumprir o serviço militar. Não era propriamente sua praia, mas foi uma experiência que se revelou fundamental para seu

desenvolvimento artístico. Nos fins de semana, ele reservava um pequeno quarto de hotel para se isolar de todos e poder desenhar, ler e pensar em silêncio. Começou a fazer experiências com a técnica surrealista de desenho “automático”, que consistia em entrar num estado semiconsciente, tarde da noite, quando estava extremamente cansado, e desenhar usando a mão esquerda (ele era destro), com as luzes apagadas. A ideia era encontrar uma autenticidade interior, em contraste com as técnicas amaneiradas que aprendera na escola de arte. Mais tarde, ele disse que os rabiscos que fazia naquelas longas noites continuaram a moldar toda a sua obra futura.

Cy deixou o Exército e retomou a vida civil e o trabalho de artista, revelando-se aos trinta anos uma figura promissora em vias de estabelecer seguidores em Nova York. Até aí, tudo bem. Mas ele ainda ansiava pela promessa romana da *dolce vita*, desejo a que não pôde resistir quando Betty Stokes, uma velha amiga de Lexington, o convidou a ir à Itália e se hospedar na casa dela e de seu novo marido italiano, um homem muito bem-relacionado, nos arredores de Roma. Cy mal acabara de desfazer a mala quando foi apresentado à alta sociedade italiana e conheceu um famoso patrono das artes, o barão Giorgio Franchetti. O nobre italiano ficou encantado com o trabalho de Twombly, e o americano com mais de 1,90 metro de altura, por sua vez, ficou encantado com Tatiana, irmã de Franchetti. Eles se casaram dois anos depois, e a partir desse momento Cy nunca mais precisou se preocupar muito com dinheiro.

Ele continuou a viajar pela Europa, pelo Norte da África e pelos Estados Unidos. Comprou uma casa em Lexington, que veio a se somar a suas três residências italianas. Além disso, passava longas temporadas na casa de amigos, aqui, ali, por toda parte. Raramente via televisão, mas lia incansavelmente, em especial os poetas simbolistas e românticos e os clássicos da literatura, como a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero.

As pinturas de Cy Twombly nunca são explícitas e diretas. São sempre um pouco enigmáticas, muitas vezes com elementos caligráficos entremeados com formas abstratas e o escorrimento vertical de tinta nas telas. Transmitem uma sensação de passagem do tempo, de um processo de envelhecimento, que começa com uma superfície imaculada que pouco a pouco vai sendo historiada, fazendo lembrar uma velha parede romana coberta de tinta e grafites. O artista se definia como um simbolista romântico, o que resume bem sua maneira de observar o mundo.

A visão de Twombly abrangia os acontecimentos de sua época — da ida do homem à Lua aos festivais de vinhos —, que ele contextualizava recorrendo às obras dos grandes poetas e pintores do passado. Twombly via a vida como ela é, como um ciclo. O que vai, volta. Daí a qualidade elíptica de sua obra. Ela não é estática — seus gestos vão e vêm, em composições rítmicas que remetem à cadência circular da natureza. É o que vemos nas quatro pinturas grandiosas de *As quatro estações*, cuja melhor maneira de ver é em “roda”, cada qual numa parede de uma sala quadrada. Essa é a configuração ideal, pois nos permite imergir totalmente no ciclo constante de nascimento, crescimento, florescimento e morte — e sentir o que significa fazer parte dessa grande energia cíclica a que chamamos de vida.



22. Ver estranhos: *Uma educação* (2010), Lynette Yiadom-Boakye.

Lynette Yiadom-Boakye: Ver estranhos

Sabemos que a arte imita a vida, que é ficcional; então por que não criar uma realidade totalmente inventada, uma ilusão dentro de uma ilusão? A pintora britânica Lynette Yiadom-Boakye fez essa pergunta a si mesma. E descobriu que a resposta revelava uma maneira totalmente nova de olhar.

EM OUTUBRO DE 1996, um jovial político britânico chamado Tony Blair fez um veemente discurso na Conferência do Partido Trabalhista. Era um líder jovem e ambicioso e estava firmemente decidido a derrotar o Partido Conservador, então no governo, na eleição geral em maio do ano seguinte. “Perguntem-me quais são minhas três grandes prioridades para o governo”, disse ele a um público fascinado, “e lhes direi: educação, educação e educação!” Explodiram aplausos no centro de conferências Winter Gardens, em Blackpool, enquanto os partidários de Blair ali reunidos sentiam o perfume inebriante do poder. O otimismo era cabível; sete meses depois, ele levou o Partido Trabalhista a uma vitória acachapante e à aurora do período “Cool Britannia”.

Na mesma época, Lynette Yiadom-Boakye, de dezenove anos, filha de um casal de enfermeiros ganenses nascida em Londres, estudava para se tornar artista. Ela também acreditava na educação. Tanto é que frequentava três escolas de arte diferentes, tendo concluído o mestrado na Royal Academy of Arts em 2003. Foi enquanto estava lá que ela começou a perceber que o conhecimento nem sempre é necessariamente a força libertadora que dizem ser. Na verdade, ela descobriu que ele pode ser sufocante. Houve uma

circunstância em especial em que a tentativa de compreender estava limitando ativamente sua busca de entendimento.

Yiadam-Boakye define sua educação artística como clássica. Ela disse que sua formação incluía “passar muito tempo na sala de modelos, trabalhando com o que estivesse na minha frente. Quer fosse um objeto ou uma figura, havia sempre essa tentativa de transpor a realidade para uma folha de papel ou para a tela”. No começo, ela se satisfazia em aprender a arte do retrato, mas, com o passar do tempo, viu que estava cada vez menos interessada no modelo e em seus traços específicos. Seu interesse se dirigia cada vez mais para o processo técnico de pintar uma figura na tela. Não era a primeira artista a se sentir dessa forma. O reverenciado pintor pós-impressionista Paul Cézanne mantinha seus modelos-vivos posando por dias a fio, até que as pobres almas ficavam tão entediadas e frustradas com o interminável processo que perguntavam como estava ficando o retrato. Certa vez, o artista, aborrecido com essa interrupção de sua concentração, grunhiu: “Estou muito satisfeito com a camisa”.

Cézanne não estava minimamente interessado no caráter do indivíduo; estava muito mais preocupado em produzir pinturas bem-sucedidas. Para ele, não importava se o tema era uma pessoa, uma travessa de frutas ou uma paisagem: ele estava concentrado nos problemas formais de aplicar cores e marcas numa tela a fim de produzir uma imagem que funcionasse. Yiadam-Boakye tinha uma preocupação semelhante com o processo de pintar, uma compulsão análoga em se concentrar nos obstáculos técnicos e intelectuais que um artista precisa superar para criar uma composição com ressonância. Então o que a jovem pintora iria fazer? Embora ainda considerasse a figura humana um tema atraente e quisesse trabalhar com ela, sentia-se sufocada pela expectativa de fazer uma representação veraz da forma e da personalidade do modelo que estava posando.

A solução foi simples, como acontece com muitas das boas ideias. Yiadom-Boakye parou de pensar no retrato e começou a pensar na pintura. As pessoas continuaram sendo um tema central, mas já não havia mais uma pessoa sentada à sua frente esperando ser retratada de forma realista. Ela tinha feito o bastante nesse sentido. Existia uma forma alternativa...

A inspiração veio de outra parte de sua vida criativa; Lynette também era ficcionista (“pinto o que não consigo escrever”). Se não havia problema em inventar personagens numa página, então por que não os inventar numa tela? Tão logo começou a inventar seus “modelos”, ela se libertou do dever básico do retratista de criar uma representação visual realista (diz-se que a retratística é o único gênero de arte em que o objeto costuma ser mais importante do que o artista). Agora, estava livre para explorar a mecânica da execução de uma pintura, sem precisar se preocupar se estava acertando ou errando na semelhança. Podia dobrar seus personagens ficcionais à sua vontade, garantindo que desempenhassem sua parte como ela queria numa narrativa geral, que se desenvolvia mentalmente enquanto trabalhava. Podia se concentrar nas questões fundamentais, como o efeito que uma cor tem sobre outra quando são colocadas lado a lado, e como certas combinações geravam um clima identificável, que então podia desencadear em sua imaginação uma história improvisada. A partir daí introduziam-se protagonistas, adotavam-se atitudes, sugeriam-se personalidades. Lynette Yiadom-Boakye tinha criado uma importante inovação conceitual.

A liberdade que isso me deu assim que abandonei a ideia de tentar pintar gente que eu conhecia, ou me concentrar numa semelhança específica... Tão logo me despreendi disso, veio toda essa liberdade de que um corpo podia ser qualquer coisa, uma pessoa podia ser qualquer coisa, uma figura podia significar qualquer coisa — as possibilidades pareciam infinitas.

A artista em formação virou de ponta-cabeça sua educação artística. Em vez de tentar interpretar a realidade enquanto pintava um retrato, agora ela

pintava retratos ficcionais para produzir algo real. Afinal, o objeto de uma pintura é sempre a representação de um objeto, nunca é o próprio objeto. Não é possível comer a laranja da travessa de frutas pintada por Cézanne. Sabemos que a arte imita a vida, que é ficcional; então por que não criar uma realidade totalmente inventada, uma ilusão dentro de uma ilusão? Assim se abriria a porta para outra maneira de olhar. Uma maneira de olhar baseada na compilação de uma base de dados visual de pessoas que vimos ou ouvimos, e então na fusão de todas essas informações numa única entidade visual, a fim de captar a essência de um personagem fictício que representava uma verdade universal. Isso exigia que Yiadom-Boakye montasse um banco memorial de imagens armazenadas ao qual sua imaginação pudesse recorrer a qualquer momento, a fim de obter a referência visual para uma pose, um sorriso ou um olhar necessário para uma pintura. O modo como um amigo movia o corpo, reclinado no sofá de pernas cruzadas, ou mostrava os dentes num meio-sorriso, agora fazia parte de suas pesquisas no dia a dia. O mundo passara a ser seu modelo-vivo.

Munida com esse rico manancial de observação, ela começou a fazer quadros com fundos esbatidos, mosqueados, indistintos, sobre os quais apareciam as figuras ficcionais. Os quadros ainda parecem ser retratos de amigos ou parentes, mas não são. Apesar de toda a aparente individualidade, os personagens são, na verdade, figuras compósitas extraídas da memória e de álbuns de recortes, de fotos velhas e imagens encontradas. A maioria das pinturas de Yiadom-Boakye apresenta apenas um protagonista; algumas têm duas pessoas, e outras poucas são de grupo, com três ou mais pessoas. Entre essas pinturas de grupo está *Uma educação* (2010), que mostra quatro homens. A paleta dominante é um verde-oliva pastoso, os tons mais claros no plano de fundo, as sombras mais escuras usadas para os paletós, pulôveres e calças. A pele marrom-escura dos homens dá prosseguimento à transição de tons

cromáticos, acentuada por uma luz amarela suave incidindo no rosto deles. O forte contraste criado pelo branco intenso das camisas faz lembrar o som dos pratos retinindo na “Abertura 1812” de Tchaikóvski, dando um foco intenso à composição.

O nome do quadro — *Uma educação* — é um elemento adicional na história que se desenrola diante do espectador. Sua intenção não é descrever, mas acrescentar. Ou, como diz a artista, é “mais uma marca, uma pincelada extra”. Não designa, e sim integra a pintura. A cena é aberta à interpretação; há infinitas possibilidades.

Particularmente, tenho a impressão de que o homem ligeiramente mais velho no meio do grupo, de frente para nós, é quem está ministrando uma aula aos outros três. Seu ar descontraído e o gesto com as palmas das mãos abertas — além da atenção e do bom humor dos homens mais jovens — sugerem uma amizade sólida e respeitosa. Talvez sejam professores numa universidade, doutores numa conferência ou um pai conversando com os três filhos crescidos. Você é que escolhe. Como ocorre com toda a obra de Yiadom-Boakye, não há quase nenhuma informação pictórica sobre o momento ou o local em que se passa a cena. Nem sobre o assunto tratado. A intenção da artista é que a pintura seja inespecífica em termos de tempo e espaço — assim ela pode ser irrestrita e universal.

Trata-se de um grande quadro, com presença tangível. Quando nos detemos diante de *Uma educação*, de repente percebemos que entramos na conversa. Nesse instante, nossa relação com a pintura passa por uma mudança drástica. Não estamos mais olhando; passamos a fazer parte dela. O homem no meio não está falando com os companheiros: está se dirigindo diretamente a nós, o que é um pouco estranho. Não pretendíamos invadir uma conversa pessoal, mas ali estamos, bem no meio dela!

Uma educação é como toda a obra de Yiadom-Boakye: parece enganosamente simples e econômica, quando na verdade é irresistível e se revela complexa e cativante, sobretudo porque muitos de seus personagens ficcionais colam-se em nossa imaginação.

A artista diz ter sido influenciada pela obra do pintor americano John Singer Sargent e do realista francês Édouard Manet, o que se pode comprovar em certas poses figurativas usadas por eles e que depois ela tomou de empréstimo para seus personagens. Não me surpreenderia se o artista romântico espanhol Francisco Goya também estivesse entre suas influências. E, entre os contemporâneos, imagino que pinturas de artistas como Kerry James Marshall, Marlene Dumas e Peter Doig teriam chamado sua atenção. Mas o artista a quem ela dá mais crédito por tê-la ajudado a desenvolver seu estilo próprio é o pintor Walter Sickert, de Camden Town. Ele também foi um destacado expoente da paleta terrosa e das narrativas atmosféricas. A maior influência de Sickert foi Edgar Degas, o impressionista francês famoso pelas pinturas de bailarinas, tema também explorado por Yiadom-Boakye (seus bailarinos são homens de malha justa, enquanto as bailarinas de Degas eram mulheres de tutu).

Sickert se sentia atraído por interiores domésticos desprovidos de amor e pela vida noturna sórdida e sombria de Londres, que pintava com o olhar de um mestre colorista. Yiadom-Boakye sente um apelo semelhante pela cor e pelo tom, ainda que não pelo macabro. Seus cenários são mais ambíguos, seu elenco de personagens desconhecidos é eterno, com uma profundidade e uma amplitude shakespearianas. O belo homem de camisa de seda turquesa com gola de rufos de *Verdilhão* (2012) poderia ser o Puck de *Sonho de uma noite de verão*. O garoto e a mocinha no díptico *Uma febre de lilases* (2016) têm o ar coquete de Romeu e Julieta.

Harold Pinter, o dramaturgo britânico do século xx, disse que suas peças sempre começavam com uma imagem mental, a partir da qual ele ia desenvolvendo o trabalho até que se tornasse uma peça completa. Tenho a mesma sensação diante das pinturas de Yiadom-Boakye, que oferecem um instantâneo de uma história — pode ser o começo, o meio ou o fim, ou os três captados numa única imagem. Isso depende do que se vê a cada vez. Por isso, são eternamente fascinantes.

A decisão de pintar figuras ficcionais lhe deu liberdade como artista, e dá liberdade a nós, como espectadores. Suas pinturas nos oferecem uma perspectiva diferente do mundo: a sensação de que o que vemos e sentimos é ilimitado. A diferença entre ficção e fato muitas vezes decorre da percepção, não da realidade, o que, visto sob certo ângulo, é maravilhosamente libertador.



23. Ver o espaço: *Akari* (1951-hoje), Isamu Noguchi.

Isamu Noguchi: Ver o espaço

Se a escultura é a pedra, é também o espaço entre as pedras e entre a pedra e o homem, e a comunicação e a contemplação entre um e outro.

ISAMU NOGUCHI

O PAVILHÃO AMERICANO na Bienal de Veneza de 1986 apresentou uma exposição chamada *O que é a escultura?*, que pretendia levar o público a questionar suas preconcepções sobre esse tipo de arte por meio de lanternas produzidas em massa, um escorregador de mármore de 120 toneladas e projetos para equipamentos de um parque recreativo, todos apresentados como esculturas. O artista por trás dessa provocativa coleção era Isamu Noguchi (1904-88), um escultor nipo-americano então com 81 anos de idade. Já perto do final da vida, Noguchi viu na exposição uma oportunidade de refletir sobre sua carreira. A decisão de expor lanternas domésticas e um escorregador para representar sua obra revela muito sobre como ele entendia o papel da arte no mundo. Se um objeto bonito permanecia intocado num expositor de vidro cercado por uma corda no museu, ele não tinha grande valor para Noguchi. Para ele, era a interação entre as pessoas e a obra de arte que dava um propósito à escultura. O objetivo final da arte não era ser simplesmente admirada; segundo ele, “a escultura só existe para dar sentido ao espaço”.

Noguchi afirmava que uma estátua, por exemplo, não só atrai nosso olhar, mas também muda o modo como vemos a área ao redor dela — sua presença altera nossa percepção geral do entorno. “Se a escultura é a pedra, é também

o espaço entre as pedras e entre a pedra e o homem, e a comunicação e a contemplação entre um e outro”, disse ele. Noguchi não estava interessado em nos dizer como ver a arte, mas sim em nos mostrar como os objetos com que interagimos diariamente alteram a maneira como vemos. Para ele, a finalidade da escultura era nos proporcionar um “envolvimento mais direto com a experiência comum de viver”. Segundo sua maneira de ver, qualquer objeto físico podia ser considerado uma escultura — desde um aparelho de televisão na sala de estar até uma árvore no parque —, contanto que tivesse “nascido sem impedimentos no espaço”, isto é, contanto que tivesse sido colocado ali de maneira intencional a fim de enriquecer nossa relação com o espaço físico. Assim, se você arranhou cuidadosamente um vaso de flores e o colocou no centro da mesa da cozinha porque achou que ficava bonito ali, então é possível considerá-lo uma escultura. Já um monte de livros largados irrefletidamente numa cadeira, não. Para Noguchi, uma obra de arte — seja um vaso de flores ou uma estátua grega — vai além do objeto físico e inclui o local em que foi posto. Ele queria dar um “senso da escultura como parte da paisagem”, como um sinal de pontuação num espaço.

Com a exposição *O que é a escultura?*, Noguchi apresentava a teoria de que a escultura não estava terminada quando o artista guardava seus instrumentos. Ela só se completaria com a interação com o público, com cada novo olhar reagindo de modo diferente ao objeto e a seu entorno. Ele dizia que a imaginação de cada indivíduo lhe permitia completar a obra de arte a partir de sua perspectiva pessoal exclusiva, assim mudando a essência da escultura e o espaço em volta do indivíduo. “A escultura é mais do que a criação de objetos de arte. É uma experiência ampla que envolve todo o ambiente.”

Nascido nos Estados Unidos de mãe americana e pai japonês, que não queria ter muita relação com ele, Noguchi nunca se sentiu inteiramente à vontade em nenhuma das duas culturas. Seu complexo senso de identidade

ganhou um foco mais intenso após o bombardeio de Pearl Harbor em 1941, que levou a uma onda de hostilidades contra os descendentes de japoneses que moravam nos Estados Unidos. Em maio de 1942, o artista estava se sentindo tão traído por seu país de nascimento e sua oposição ao Japão que se apresentou voluntariamente ao Centro de Realocação de Guerra de Poston, no árido Arizona, um campo de internamento para nipo-americanos. Enquanto esteve lá, refletiu muito sobre sua dupla nacionalidade e sobre uma visão alternativa para os Estados Unidos do futuro, sonhando com uma “nação de todas as nacionalidades” fortalecida e enriquecida pela “mescla racial e cultural”.

Foi essa versão dos Estados Unidos que Henry Geldzahler, curador do pavilhão americano na Bienal de 1986, pediu que Noguchi apresentasse em sua mostra. Geldzahler via na “escultura serena e meditativa [do artista] o antídoto à imagem que os europeus tinham da cultura americana, considerada tosca e agressiva — a terra de Reagan e Rambo”. Noguchi viu no convite para representar seu país num evento internacional tão prestigioso uma chance de mostrar ao mundo outro aspecto da cultura americana: uma versão mais idealizada e tolerante, que ele concebera mais de quarenta anos antes. Daí a sala cheia de lanternas de papel em formas arredondadas que decidiu expor, sob o nome coletivo de *Akari*.

Entre todas as obras de arte apresentadas neste livro, esta é uma que você pode comprar. Na verdade, talvez até já tenha, ou tenha tido, no passado, uma escultura de luz *Akari*. Talvez, neste exato momento, ela esteja iluminando esta página, e você apenas não saiba que se trata de uma obra de arte famosa.

Em geral não conhecemos as esculturas de luz *Akari* pelo nome que lhes foi dado por seu criador, mas somos capazes de reconhecê-las de imediato na vitrine de uma loja ou na recepção de um hotel. Trata-se daquelas luminárias de papel em formato de globo que têm sido copiadas e produzidas em massa

no mundo inteiro. Uma imitação barata custa bem pouco. O objeto autêntico — feito manualmente numa fábrica no Japão — custa algumas centenas de libras. As únicas diferenças evidentes entre eles são os materiais utilizados e as instruções específicas do projeto do artista adotadas pela fábrica no Japão, embora de modo aproximativo quando a fabricação é feita em massa. A finalidade e o efeito geral são, em ambos os casos, basicamente os mesmos.

Desde o primeiro protótipo em 1951, Noguchi criou cerca de duzentos projetos de *Akari*, inclusive uma seleção inteiramente nova com o objetivo específico de encher uma sala na Bienal. Embora criadas como um produto comercial, essas lanternas sempre tiveram a profunda afeição de Noguchi, que dizia terem sido “a única coisa que fiz por puro amor”. A decisão de incluir os *Akari* na mostra, apesar do risco de não serem bem aceitos pelos desdenhosos críticos da Bienal, comprova a dedicação do artista às lanternas. Sob muitos aspectos, elas encarnavam os ideais escultóricos de Noguchi e seu desejo de romper as normas do meio.

Feitos com papel *washi*, manufaturado a partir da casca da amoreira, os *Akari* eram a antítese dos ideais estabelecidos de que as esculturas deviam ser sólidas e permanentes. Noguchi escolheu a palavra “*akari*”, que significa simplesmente “luz” em japonês, para transmitir a impressão de brilho e a ausência de peso. As esculturas, além de serem feitas de papel fino, eram dobráveis e transportáveis. Ao criar uma peça que emitia luz, Noguchi rompeu outra tradição escultórica, ao transferir o foco do objeto para o efeito gerado por ele no espaço em volta. Noguchi queria que seus *Akari* passassem “a ideia não de objeto, mas de espaço e luminosidade”. Ele acreditava que o poder de sua arte vinha não da beleza, mas de “estar em relação com outras pessoas”. Assim como a luz dos *Akari* podia reenquadrar a atmosfera de uma sala, qualquer pessoa podia mudar a essência de um *Akari* ligando-o ou desligando-o. E, o que era fundamental, Noguchi queria que seus *Akari* tivessem um

preço acessível e estivessem por toda parte, em vez de limitados a uma exposição exclusiva, para a contemplação de turistas e apreciadores das artes. Não há dúvida de que ele ficaria encantado ao saber que seus *Akari* estão presentes hoje em salas de estar elegantemente decoradas em todo o mundo.

A ideia para as lanternas nasceu de duas influências básicas: a ciência e a tradição. Noguchi sempre mostrou um interesse pela artesanaria e pela inovação, que se tornaram pilares tanto de sua obra quanto de sua visão de mundo. Em vida, ele testemunhou muitos dos avanços tecnológicos mais importantes da humanidade. Nascera apenas 25 anos depois de Thomas Edison acender sua lâmpada elétrica; quando morreu, já fazia tempo que o homem chegara à Lua, e, nos lares americanos, a maioria das pessoas passava as noites grudada na tela da televisão a cores. Tendo presenciado muitos pequenos passos e saltos gigantescos para a humanidade, não admira que o escultor considerasse os inventores como “os verdadeiros artistas dos Estados Unidos”. Grande parte de sua obra inicial estava intimamente vinculada à nova tecnologia. Em 1934, ele projetou o Zenith’s Radio Nurse, a primeira “babá eletrônica”, e, um ano antes, colaborou com o amigo e inventor Buckminster “Bucky” Fuller na concepção do protótipo de um carro futurista.

A ciência e as teorias por trás dela também foram amplamente responsáveis pela obsessão de Noguchi em afetar o espaço. Invenções como o telefone, a televisão e o avião redefiniram de maneira fundamental nosso entendimento do espaço e do tempo. Viagens que demoravam semanas durante a infância do artista se reduziram a uma questão de horas, e a comunicação se tornou imediata a despeito da distância. A teoria da relatividade de Einstein, que mostrou que o universo estava em constante expansão, despertou especial interesse em Noguchi. Ela redefinia o vazio, reformulando-o como uma rede complexa constituída pela gravidade e outras forças invisíveis que mantinham a estabilidade do planeta. O recurso à escultura para chamar a atenção para

isso — e, em última instância, para alterar a natureza desse espaço — se tornou o fio central de toda a sua carreira. Para Noguchi, o efeito de seus *Akari* ou de suas esculturas públicas sobre os ambientes em volta era tão importante quanto os objetos em si.

Ele viajou extensamente por toda a Europa e a Índia entre 1949 e 1950, estudando arquitetura antiga, estátuas clássicas e sítios pré-históricos como Stonehenge, na Inglaterra. No ano seguinte, foi ao Japão, em sua primeira visita à terra natal do pai desde 1930. Apreciava profundamente a cultura do país e imergiu nos métodos tradicionais de criar figuras de terracota, instruindo-se com o mestre oleiro Jinmatsu Uno.

Foi nessa viagem ao Japão em 1951 que Noguchi concebeu o primeiro *Akari*, depois de ser abordado pelo prefeito de Gifu, que pediu sua ajuda para reanimar o debilitado setor de manufatura de lanternas. A solução para o pedido do prefeito foi óbvia para Noguchi: ele respeitaria a tradição, ao mesmo tempo utilizando a ciência para trazer as lanternas para o século xx. Com isso, também poderia provar que a ciência continuava a ser uma força passível de ser usada para o bem, após a destruição que ela havia possibilitado durante a Segunda Guerra Mundial.

A primeira providência de Noguchi foi trocar a vela interna por uma lâmpada elétrica. Assim as lanternas foram modernizadas, mas preservando o efeito pacífico que transmitiam, ao darem a impressão de que o próprio papel, e não a fonte de luz no interior, era luminoso. Ao manter o tradicional papel *washi* em suas lanternas, Noguchi encontrou uma forma de reforçar a armação interna de bambu que sustentava a estrutura com um suporte de fios metálicos, aumentando a área de papel que a luz conseguia alcançar, e a impressão de leveza da escultura. Em alguns de seus projetos posteriores, o artista pôde mostrar seu amor pela ciência pura e teórica. Uma de suas esculturas de luz consistia em duas espirais, inspiradas pela dupla hélice do

DNA, descoberta em 1953. Isso não só estabelecia uma relação entre a estrutura do *Akari* e aquela presente no núcleo interno da natureza, como também, no plano prático, as espirais fortaleciam o poder da escultura. Os *Akari* de Noguchi eram “um verdadeiro desenvolvimento de uma tradição antiga”, conservando a essência das lanternas *washi* tradicionais e ao mesmo tempo conferindo-lhes um aspecto moderno com o uso da eletricidade.

Na Bienal, os leves e efêmeros *Akari* foram justapostos à peça central da exposição, um grande escorregador espiralado de mármore, monstruosamente pesado, a que Noguchi deu o nome *Escorregador Mantra*. Criado especialmente para a mostra, a peça foi transportada pela rede de canais de Veneza em sete partes, depois montadas no local. Ele não podia ser mais diferente dos *Akari* em forma e função, mas ambos mostravam o desejo de Noguchi de combinar tradição escultórica, funcionalidade e inovação. O mármore branco do escorregador foi inspirado nas antigas ruínas greco-romanas, bem como no Jantar Mantar, um complexo de observação astronômica construído em Nova Délhi no século XVIII. Para Noguchi, eram exemplos de “arquitetura inútil, escultura útil”.

Com *Escorregador Mantra*, Noguchi procurou definir o espaço de outra forma. O vínculo com a escultura europeia através do uso do mármore era importante, mas o artista queria que sua obra tivesse uma finalidade que a tornasse tanto uma “escultura útil” quanto uma “arquitetura útil”. Em vez de expor uma escultura esteticamente bela e teoricamente profunda, que exigiria um título de pós-graduação para ser entendida de maneira plena, Noguchi queria que seu escorregador fosse vivenciado no nível mais físico e básico — que uma pessoa escorregasse por ele e se divertisse. É esse senso de celebrar uma fruição como que infantil, em vez de coçar a cabeça em busca de um significado mais profundo, que redefine o espaço em torno da escultura, criando uma atmosfera de fruição despreocupada, mais parecida com a de um

parque recreativo do que com a de uma galeria de arte. Hoje, a escultura está adequadamente instalada no Bayfront Park, em Miami, onde qualquer um pode fruí-la por seu valor artístico ou escorregar por ela na maior velocidade possível.

A inclusão de um equipamento recreativo em sua mostra na Bienal foi importante para Noguchi, que ao longo de sua carreira sempre gostou de projetar esses espaços. Segundo ele, projetar parques recreativos era “uma maneira de criar o mundo [...] numa escala menor”, que podia servir como “uma cartilha de formas e funções” para as crianças. O empenho que ele dedicava a seus projetos, na maior parte jamais concretizados, nos permite vislumbrar a mente e a personalidade de Noguchi. Durante toda a vida, ele manteve uma crença firme e idealista no poder da escultura de criar um senso de comunidade entre aqueles que a utilizam. Isso também revela a importância que atribuía ao papel da imaginação para entender a arte, o que fica claro não só em seus parques recreativos, concebidos para despertar a criatividade nas crianças, mas também em seus projetos de cenografia. Embora raramente tivesse a oportunidade, Noguchi sempre gostou de criar cenários para peças de teatro, porque “a definição do espaço, ou melhor, a definição do local e do clima” constituía o cerne da questão. Nos anos 1930, inspirado pela estética minimalista do teatro japonês, ele criou cenários para a bailarina Martha Graham. Seus projetos para o palco, tal como suas esculturas, davam a mesma ênfase aos objetos utilizados e ao espaço vazio. A ideia era chamar a atenção para as interações que constituem o cerne do teatro, tanto entre os atores quanto entre os atores e o público. Para Noguchi, um cenário menos invasivo permitia que a imaginação preenchesse as lacunas e que todos os espectadores tivessem uma vivência mais pessoal da peça.

Sua arte era a arte da interseção entre escultura e vida. Ele reconhecia que ambas eram parceiras, não estranhas uma à outra — daí suas obras,

concebidas para atrair o mesmo grau de atenção para o espaço em que estavam colocadas e para o objeto em si. Com suas lanternas e escorregadores de mármore, Noguchi nos ensinou a perceber que os objetos físicos não só mudam a maneira como vemos e percebemos um espaço, como também criam o cenário — ou a paisagem — em que encenamos nossas vidas. Há uma relação direta entre nosso modo de existir e nosso ambiente; o que acontece é que nem sempre vemos dessa maneira.



24. Ver a nós mesmos: *Adulto e jovem sentados* (400 a.C.-200 d.C.), escultura xochipala.

Esculturas xochipala: Ver a nós mesmos

O familiar é surpreendentemente difícil de ver. Tendemos a não perceber a beleza na vida cotidiana. As estatuetas xochipala são lembretes atemporais para apreciarmos o prosaico, para notarmos o que está diante de nossos olhos todas as manhãs, tardes e noites — as coisas comuns e corriqueiras das quais tendemos a sentir falta quando não estão mais ali.

A RODOVIA FEDERAL 95, no México, nos leva da capital para o sul, até Acapulco, na costa do Pacífico, um balneário outrora muito badalado. É uma das principais rodovias do país, uma rota comercial de 370 quilômetros desenvolvida no século xvi por Hernán Cortés, o conquistador espanhol responsável pela queda do império asteca. Descendo a estrada, a cerca de 260 quilômetros da Cidade do México, fica o estado montanhoso de Guerrero, onde a rodovia atravessa a grandiosa cordilheira de Sierra Madre del Sur, logo depois de passar pelo espetacular rio Balsas. Se depois do rio você pegar a próxima saída a oeste e seguir por quinze quilômetros pela rodovia 196, chegará à cidadezinha de Xochipala, com sua igreja cor de mostarda e mulas pastando ao ar livre. Trata-se de uma comunidade rural com cerca de 3500 habitantes, alguns dos quais remontam às milenares comunidades indígenas que originalmente cultivavam essa terra então fértil e agora árida.

Não há acordo entre os arqueólogos sobre a data precisa do primeiro povoamento estabelecido nessa área da bacia fluvial do Balsas, mas é certo que foi muito tempo atrás. As estimativas acadêmicas mais recentes o situam no período pré-clássico ou formativo, entre 2000 a.C. e 250 d.C. Assim, o

povoamento se emparelha com uma civilização muito mais famosa, a dos olmecas, na costa do golfo do México, estabelecida em torno das cidades de Tabasco e Veracruz. Os olmecas são objeto de grande atenção, com suas colossais cabeças de pedra esculpidas em blocos gigantesco de basalto, tipicamente caracterizadas por bocas caídas e olhos salientes. Eles são tidos como a “cultura matriz” da Mesoamérica (área geográfica que se estende do norte da Costa Rica ao norte do México) e um dos primeiros “berços da civilização”, os assentamentos humanos originais com grande desenvolvimento cultural, junto com os povos da Mesopotâmia (área correspondente aos atuais Iraque, Síria e Kuwait) e do vale do Indo, que conectava o que hoje são o Afeganistão, a Índia e o Paquistão.

Os olmecas eram grandes comerciantes de borracha (“*olmeca*” significa “povo da borracha” em asteca), excelentes plantadores de milho, pioneiros dos jogos de bola, possíveis inventores do chocolate como bebida e criadores de um sistema de escrita ainda indecifrado, que talvez nem fosse um sistema de escrita. Também eram bons em arte. Além das cabeças de basalto de vinte toneladas, eles produziram uma série impressionante de objetos entalhados, desde magníficos ornamentos decorativos de jade a delicadas contas de pedra. Eram, ainda, ceramistas de primeira categoria, que faziam elegantes vasilhas de argila branca e produziam estatuetas estilizadas de terracota com testas salientes, olhos elípticos, orelhas grandes e bocas descaídas. A estética olmeca viria a dominar as futuras culturas mesoamericanas, como a maia e a asteca, que reverenciavam suas realizações artísticas. Tanto os maias quanto os astecas mantiveram a tradição olmeca de produzir grandes esculturas e figuras sentadas de pedra, e transmitiram ao longo das gerações antigos objetos de arte olmecas. Mas, além da arte que deixaram, temos pouquíssimo conhecimento sobre os olmecas. Não sabemos em que acreditavam ou como estruturavam sua sociedade. Não sabemos de onde vieram nem as

circunstâncias que os levaram a pegar seus cajados e deixar seus assentamentos nas baixadas tropicais por volta de 400 a.C. — desde quando não há mais notícia sobre eles.

Uma escola de pensamento especulou que a história dos olmecas teve início bem ao lado da atual rodovia 196, entre as mulas pastando na área menos atraente ao redor de Xochipala, região com história igualmente longa e ainda mais obscura. Essa ideia foi apresentada nos anos 1950 pelo artista, ilustrador e arqueólogo mexicano Miguel Covarrubias, muito amigo de dois grandes nomes do mundo da arte, Frida Kahlo e seu marido Diego Rivera, além de um especialista pioneiro na cultura olmeca. Ele percebeu uma clara semelhança entre os modelos de pedra entalhada escavados em torno de Xochipala e aqueles encontrados na base central dos olmecas na costa do golfo do México. Assim, ponderou, os olmecas deviam ter vindo de lá. A hipótese de Covarrubias não foi unanimemente aceita na época, e nem é agora, mas estimulou o interesse por Xochipala entre os colecionadores, curadores e negociantes de arte ocidentais. Um deles foi Gillett Griffin, acadêmico do Museu de Arte da Universidade de Princeton que passou um bom tempo no México pesquisando as culturas pré-colombianas das Américas antigas. No final dos anos 1960, ele entrou em seu velho e fiel Fusca vermelho e foi pelas estradas de pedra e caminhos de terra que ligavam as várias comunidades indígenas que viviam perto de um antigo lago, hoje seco, na região central de Guerrero.

Griffin esteve em Xochipala e conheceu os locais. Eles foram simpáticos, mas não eram bobos. Em vez de levarem o acadêmico e seus amigos endinheirados a locais arqueológicos interessantes para cavar troféus arcaicos, eles trouxeram os objetos até Griffin. Assim, o pessoal da cidade dominou um novo mercado no Ocidente, ávido pelos maravilhosos artefatos do sul. Foi uma estratégia comercial inteligente, mas, em retrospecto, uma abordagem

provavelmente equivocada tanto dos vendedores quanto dos compradores, que resultou em sítios mal escavados e mal administrados, com importantes objetos culturais mexicanos saindo do país sem passar pelos devidos trâmites. Isso também acarretou uma escassez de informações sobre os objetos encontrados e vendidos, inclusive os locais exatos de onde tinham sido desenterrados. Apesar disso, vieram à luz algumas peças de extraordinária beleza, antes ocultas e totalmente desconhecidas, muitas das quais foram cuidadosamente recolhidas e levadas por Gillett Griffin para Nova Jersey.

Entre os tesouros que ele adquiriu — tanto de vendedores mexicanos quanto de negociantes nova-iorquinos — estava uma coleção de admiráveis estatuetas de argila maciça que parecem modernas, mas foram cozidas e concluídas entre 2400 e 1500 anos atrás: pós-olmecas, pré-astecas. Elas são de um vívido naturalismo, muito diferentes das expressões padronizadas vistas em muitas efígies mexicanas antigas. As peças cerâmicas de Gillett, moldadas à mão, não eram arquétipos; estavam mais próximas de retratos de pessoas de carne e osso, com características físicas e psicológicas individuais. Os artistas da Grécia antiga idealizavam seus temas, os primeiros egípcios estilizavam os seus — os de Xochipala, na Idade do Ferro, pareciam adotar uma visão muito mais realista: suas esculturas de pessoas eram tão fiéis que temos quase a impressão de que respiram.

Todas elas são memoráveis, cada qual à sua maneira, mas o exemplo mais assombroso é uma obra que consiste em duas figuras de dimensões modestas, *Adulto e jovem sentados* (400 a.C.-200 d.C.). Ela mostra um homem de meia-idade sentado no chão com as pernas cruzadas, os braços abertos e acolhedores, a cabeça levemente inclinada para a frente enquanto conversa com um adolescente — também sentado de pernas cruzadas — à sua esquerda. Eles estão em um animado diálogo, cujo tema, obviamente, é de

grande interesse para os dois, a tal ponto que sentimos o impulso de nos inclinarmos para ouvir o que estão falando.

Seria fascinante saber mais sobre essa estranha dupla e de onde eles vieram. Mas as esculturas não têm proveniência. Podem nem ser de Xochipala, embora isso pareça improvável. Pelo menos podemos ter uma ideia da idade delas. Uma amostra da nádega esquerda da figura do homem mais velho foi retirada e enviada a cientistas em Oxford, que utilizaram uma técnica de termoluminiscência para determinar a data do último cozimento do barro. Neste caso, foi cerca de 2 mil anos atrás, mas com uma margem de erro de quinhentos anos a mais ou a menos.

As duas figuras mostram os sinais do tempo, o que não é de admirar. Ambas foram coladas em vários pontos, e nenhuma sobreviveu às vicissitudes e atribulações de dois milênios sem perder um ou três dedos. Mas os elementos essenciais da peça permanecem intactos; ela continua a ser uma escultura que seu criador original reconheceria imediatamente, ao contrário do xochipala moderno.

Num ensaio escrito em 1972, Gillett Griffin descreveu Guerrero como “um estado selvagem, bastante primitivo”. Seu sucessor no Museu de Arte da Universidade de Princeton afirma que Guerrero, hoje, se tornou um lugar ainda mais inóspito para acadêmicos e arqueólogos visitantes com o desejo de escavar seus sítios históricos sensíveis sob uma administração profissional. Isso nunca aconteceu, muito embora milhares de artefatos tenham sido removidos e vendidos, numa farra de saques em grande escala ao longo de décadas. Hoje a região onde se localiza Xochipala é tida pelo governo americano como uma área a ser evitada; eles alertam sobre bloqueios nas estradas, sequestros e atos de extrema violência de bandos armados e cartéis de drogas.

Tudo isso parece muito distante da escultura de um homem de idade conversando com um garoto inocente. Trata-se de uma obra artística

consumada tanto no estilo quanto na composição. Você não se surpreenderia se lhe dissessem que os modelos de barro foram feitos na semana passada para uma produção em stop-motion da Aardman Animations. Quando somos informados de que pertencem à antiguidade, seu aspecto moderno se torna especialmente impressionante. Na imensa maioria das esculturas mesoamericanas antigas com figuras humanas, o personagem fita diretamente o espectador ou olha para o horizonte, ou está de perfil. Em todos os casos, está implícita a presença de um espectador; a figura encena para nós. Não é o que ocorre com *Adulto e jovem sentados*, em que os dois protagonistas estão num mundo deles, conversando sabe-se lá sobre o quê.

Uma das interpretações é que o mais jovem está se instruindo com o mais velho; talvez sejam filho e pai ou pupilo e mestre. Mas pode ser que o menino esteja contando ao avô que se saiu muito bem no jogo de bola da aldeia, fazendo o único gol porque ninguém foi rápido o suficiente para alcançá-lo — talvez estivesse mostrando na mão esquerda a taça da vitória, agora desaparecida. Outra possibilidade é que as duas figuras fossem bonecos ou parte de um grande tableau apresentado em determinadas ocasiões. Elas não parecem divindades a serem adoradas, nem efígies destinadas a afastar os maus espíritos, o que as diferencia de muitas peças de arte antiga. São pessoas comuns que nos oferecem um vislumbre de sua antiga comunidade.

É plausível inferir das figuras que o artista vivia numa comunidade dotada de um lado social, quaisquer que fossem as dificuldades de uma vida mais simples, sem as comodidades modernas. Há entre o homem mais velho e o garoto um vínculo de amor e confiança; a linguagem corporal é amistosa e acolhedora. Se correspondem a pessoas conhecidas pelo escultor, o modo de apresentação sugere que o artista claramente gostava delas. Nota-se um bom conhecimento anatômico: as figuras são bem-proporcionadas, e a carne dos corpos e a contorção das formas indicam uma compreensão da estrutura óssea

e muscular — como fica evidente nas clavículas do homem. Vale notar que os dois personagens estão nus, mas não mostram os órgãos genitais, o que nos faz pensar em uma cultura discreta em relação à sexualidade masculina (as efígies femininas de uma época e lugar semelhantes apresentam seios), ou propensa a representar certos personagens de maneira andrógina, uma característica comum das esculturas produzidas antes da chegada de Cristóvão Colombo, no começo da década de 1490. Sugere-se uma cultura na qual vigora uma relação de apoio entre as gerações, em que o jovem e o velho nutrem um respeito mútuo. Evidencia-se a sensibilidade artística no movimento e na emoção transmitidos pelas figuras. É uma habilidade que não surge facilmente. O artista que modelou o barro micáceo marrom-avermelhado teve tempo, espaço e educação para se tornar um mestre em seu ofício.

O apelo universal de *Adulto e jovem sentados* é o que faz da escultura uma peça tão especial. A arte muitas vezes privilegia grandes ideias e temas grandiosos, em vez de um tranquilo bate-papo entre pessoas comuns. Aqui não há uma ação em curso, um drama a narrar — não há absolutamente nada que desperte grandes emoções. Nesse sentido, trata-se de uma composição banal. Mas, vista sob outro aspecto, ela possui uma enorme beleza interna. Dá status ao statu quo, prestigia o estado habitual das coisas. Celebra o corriqueiro e eleva o prosaico. Oferece-nos uma pausa para pensar e uma chance de olhar aquilo que costumamos não levar em consideração: a alegria que é intrínseca às interações usuais que temos com a família e os amigos em nosso cotidiano.

A relação entre os personagens de *Adulto e jovem sentados* é fascinante, e sua expressividade indica um excelente artista. Trata-se de uma escultura atemporal. Por mais que o mundo enlouqueça, essas duas figuras se ergueram acima do tumulto e do absurdo, partilhando um momento e apreciando a

companhia uma da outra — estão se entretendo imensamente. Elas não se limitam a nos representar: elas são nós.



25. Ver fantasticamente: *A dança* (1988), Paula Rego.

Paula Rego: Ver fantasticamente

Contar histórias era a maneira de ver de Paula Rego. Ela procurava lembranças e experiências ocultas dentro de si e então convertia esses detalhes autobiográficos em fábulas densamente carregadas e um tanto sinistras. Relembrar eventos passados que davam forma a novas pinturas permitia que a artista expressasse seu muito particular ponto de vista.

A DANÇA (1988) É UMA OBRA pictórica narrativa assombrosamente brilhante da artista portuguesa Paula Rego (1935-2022). Repleta de intrigas e inquietações, parece um filme noir inteiro compactado numa única imagem intensa. Sob uma lua cheia, o elenco de oito personagens dança numa praia arenosa diante de um mar calmo numa noite tranquila. Há dois jovens casais bem trajados, uma mulher sozinha no primeiro plano, de blusa branca e saia marrom, e um grupo de mulheres de várias gerações, com a mãe idosa, a filha de meia-idade e sua filha pequena. Uma bruma arroxeadada banha o quadro, dando-lhe uma serenidade surreal: como sempre ocorre nas obras da artista, nada é exatamente como parece. A mulher sozinha à esquerda é grande demais para a composição; predomina sobre as demais figuras. Estranhamente, ninguém parece notá-la — aliás, ninguém parece notar ninguém. Os personagens estão distantes, absorvidos em si mesmos, num mundo próprio, alimentando suas fantasias e medos pessoais. Dançam, mas não movidos pela alegria; na verdade, dão a nítida impressão de estarem presos no momento, como se tivessem sido enfeitiçados e transformados em estátuas. São pesados, grosseiros, lançando longas sombras escuras que se espalham de forma sinistra

pela areia. No plano de fundo, no alto de um rochedo acidentado, vê-se parte de uma grande construção. Pode ser um castelo, um hotel, um forte, ou pode ser a casa de um ou de todos os integrantes do grupo que dança abaixo. E quem sabe a que som estão dançando? Não se vê na imagem nenhuma fonte de música. Será que dançam ao ritmo suave das ondas batendo contra a rocha? Há na cena um nítido clima de Agatha Christie.

A avó e a filha olham de um jeito ligeiramente sinistro para a menina, que segura alegremente a mão das duas enquanto giram em círculo. Ela está se divertindo, sem saber que representa a esperança e a inocência naquele trio essencialmente condenado do ciclo vital. Quanto aos casais, ambos têm um ar feérico. Uma das mulheres parece estar grávida e aturdida, enquanto a outra desvia o rosto do parceiro. A mulher de tamanho desproporcional à esquerda do quadro será uma intrusa? Ou fruto da imaginação de um dos homens? Talvez uma amante que avulta nos pensamentos dele? Uma coisa é certa: há algo sinistro borbulhando sob a superfície e ninguém deixa transparecer. E isso inclui a artista!

A *dança* é uma combinação da imaginação vívida de Paula Rego e de suas experiências pessoais do passado. A praia provavelmente é uma lembrança da infância em Portugal, assim como o contorno da construção, identificada por um estudioso como um velho forte militar no litoral a poucos quilômetros de Lisboa, onde Rego nasceu. A ação que se desenrola na tela é uma obra de ficção, um conto gótico ao qual todos nós somos convidados, e que podemos interpretar como quisermos. A artista espera que vejamos coisas que ela não vê, que inventemos narrativas que ela nunca pretendeu: que sejamos livres para criar nossa própria forma fantástica de ver. Ela tem sua própria história, nós temos a nossa.

“É tremendamente importante ter uma história”, disse Rego no premiado documentário que seu filho, Nick Willing, fez em 2017 sobre sua vida e obra.

“Os quadros falam tanto do que está dentro quanto do que está fora de nós [...]. Temos segredos e histórias que queremos colocar na tela.” A artista diz que seus personagens adquirem vida própria quando os pinta ou desenha, assim como acontece com os romancistas, que muitas vezes dizem se sentir um veículo por meio do qual se desenrola um drama.

Contar histórias era a maneira de ver de Paula Rego. Ela procurava lembranças e experiências ocultas dentro de si e então convertia esses detalhes autobiográficos em fábulas densamente carregadas e um tanto sinistras (como se diz a todo aspirante a autor, escreva sobre o que você conhece). Relembrar eventos passados que davam forma a novas pinturas permitia que a artista expressasse seu muito particular ponto de vista. Trata-se de uma abordagem de autoexpressão que qualquer um pode adotar, destilando sua própria paisagem interior numa história ficcional. O resultado pode ser uma brincadeira cômica ou uma aventura romântica. Ou, se você for como Paula Rego, um drama misterioso. Em qualquer caso, revela a você e a outros sua estética individual, seu ponto de vista, sua maneira de ver.

Diante de uma imagem de Rego somos atraídos para sua concepção de situações pressagas e combinações estranhas. Em *Armadilha* (1987), vemos uma mulher de ancas largas, com uma saia que parece uma noz, inclinada sobre um cachorro deitado no chão, erguendo-o pelas patas dianteiras. Ela se inclina como que para dar um beijo sensual no animal; uma rosa vermelha no primeiro plano sugere amor. Perto dela, um caranguejo caído de costas no chão, impotente, reflete a vulnerabilidade do cachorro. A tela é rica de simbolismo e ameaça, e tecnicamente muito boa. A paleta do vermelho ao marrom tem a harmonia tonal do impecável *Retrato de Gertrude Stein* (1905-6), de Picasso. O volume sugerido das figuras é convincente, e o peso sustentado pelas pernas da mulher é palpável, assim como a força com que ela segura o cachorro.

A pintura marca o momento em que Rego encontrou seu estilo próprio. Sempre houve um forte elemento narrativo em sua obra, desde os anos 1960, quando fazia colagens de recortes como *O impostor* (1964), criticando o regime autoritário do Estado Novo em Portugal, até o começo dos anos 1980, quando produziu pinturas abstratas que lembravam cartuns, como *O macaco vermelho oferece ao urso uma pomba envenenada* (1981), em que satirizava o triângulo amoroso que ela construiu entre o marido e o amante. Mas esses ainda eram trabalhos em andamento, que evoluíram para as figuras de traços pesados e os quadros estilizados que hoje reconhecemos de imediato como da lavra de Paula Rego. Sua forma de pintar foi posteriormente reforçada com o uso de giz pastel oleoso em vez de tinta acrílica, decisão tomada em meados da carreira — disse ela — para ajudá-la a parar de fumar.

Seus quadros da série *Mulher-cão*, de grande carga psicológica, produzidos no começo dos anos 1990, convertem as mulheres em lobisomens, criaturas rosnantes ferozmente leais e independentes. A série foi uma reação à morte do marido, o artista Victor (Vic) Willing, que ela conheceu em meados dos anos 1950, quando estudava na Slade School of Fine Art, em Londres. Ela considerava Vic seu superior intelectual e artístico, ponto de vista que ele não se preocupou em contestar. O olho crítico de Willing ajudou Rego a desenvolver sua obra, mas paralisou a dele próprio. A vida ficou complicada. Ele já era casado. Ela voltou para a casa dos pais em Portugal. Vic acabou deixando a esposa e foi viver com Paula, sendo a seguir diagnosticado com esclerose múltipla. Os dois mantinham casos. O pai de Rego, a quem ela muito amava, morreu. Vic assumiu o negócio da família, uma fábrica que não conseguiu manter em atividade. Eles voltaram para Londres sem um tostão. Paula encontrou um amante que de bom grado lhe ofereceu ajuda financeira. Vic retomou a pintura pouco tempo antes de morrer.

Foi uma relação ardente e dolorosa, que Rego apresenta em pastel com desarmante sinceridade em seus quadros de cachorros, em parte inspirados por uma magnífica pintura inicial de Vic em que ela aparece encolhida nua numa cama. O quadro de Vic, *Figura de pé e mulher nua* (1957), é delicado e sensual, enquanto os cachorros de Paula são ferozes. A figura feminina adota a atitude de um animal, em parte domesticado, em parte selvagem. Ela está deitada em cima do paletó do dono em *Adormecida* (1994), é expulsa da cama em *Bad Dog* (1994) e rosna raivosa em *Mulher-cão* (1994). Mas é em *Sit* (1994) que Rego capta a natureza de seu casamento com Vic com uma intensidade emocional difícil de esquecer. A personagem feminina está fazendo o que lhe ordenaram, sentada obediente na poltrona. Tem as mãos nas costas, possivelmente amarradas. Os pés estão cruzados como os de Cristo na cruz. Está grávida. Olha para cima e para o lado, desviando os olhos de seu torturador, dono, amante. Está presa, subjugada, mas de forma alguma dócil. Os olhos ardem em desafio, o corpo emana poder. Há um clima de sexualidade e violência, amor e ódio, beleza e grotesco. Vemos uma enorme quantidade de artistas homens representando as mulheres de mil maneiras diferentes, mas quem mais pintou o mundo de um ponto de vista feminino à maneira de Paula Rego?

Louise Bourgeois e Frida Kahlo tinham interesses parecidos e os expressavam de maneira igualmente inflexível, mas a voz de Rego é mais literária, pictórica e poética, à maneira de Edgar Allan Poe. Ela menciona as irmãs Brontë, Edvard Munch, Max Ernst, Joan Miró, William Hogarth e Francisco Goya como influências. Podemos descrever seu estilo como surrealista romântico com toques satíricos: uma combinação de influências e atitudes que levou a uma arte muito sombria e misteriosa.

No verão de 1998, Paula Rego se sentiu instigada a fazer algumas de suas pinturas mais diretas e poderosas. O povo de sua terra, o povo português, não

tinha comparecido em quantidade suficiente ao então recente referendo nacional para mudar a lei conservadora sobre o aborto no país: o resultado da votação acabara de chegar à artista domiciliada em Londres, mas ela já estava maquinando. Tendo sofrido a perigosa brutalidade dos abortos clandestinos uma série de vezes, ela estava consternada com seus conterrâneos — especialmente as mulheres — por desperdiçarem a oportunidade de legalizar a interrupção da gravidez até a décima semana de gestação, e preocupada com o fato de que mortes plenamente evitáveis iriam seguir acontecendo, assim como o desgaste emocional de milhares de mulheres que recorriam ao aborto ilegal todos os anos.

Rego, à época com mais de sessenta anos, sentou-se em seu ateliê em Camden Town decidida a fazer algo sobre a situação, a mudar a opinião pública em Portugal, a defender a mudança da draconiana lei vigente. Percorreu o ateliê e ficou de frente para o cavalete, sobre o qual havia uma grande folha de papel em branco, montada em alumínio. Olhou os pastéis espalhados em cima da mesa ao lado e começou a trabalhar.

O que se seguiu foi uma série de pinturas e águas-fortes duras e intensas, mostrando a natureza de um aborto clandestino. Coletivamente, são obras frias e intransigentes, como um chefão do crime organizado lidando com um informante. Não há rodeios nem firulas na abordagem do tema. Rego vai direto ao assunto, que é ao mesmo tempo perturbador e lúgubre, além de psicologicamente provocador. A artista está sendo tanto explícita quanto vaga. Cada imagem mostra uma figura feminina sozinha num aposento nu, sem móveis nem decorações exceto por uma cama, cadeira ou sofá onde está deitada, agachada ou inclinada, esperando para ou terminando de fazer um aborto ilegal. A expressão no rosto das protagonistas é de desafio e determinação. Não há sangue; a artista pensava no espectador, dizendo: “A ideia é fazer as pessoas olharem, usar cores bonitas, produzir algo agradável, e

assim fazer as pessoas olharem a vida”. Podemos entender sua preocupação, mas ela também sabe que a supressão de qualquer sinal de um procedimento médico dá margem a uma ambiguidade visual que contribui para o desconforto do observador. Para Paula Rego, a triste realidade de um aborto clandestino não é ética nem intelectualmente objetiva. Não se trata de um mero caso de algo ruim acontecendo.

Todas as imponentes e enormes pinturas que ela fez para essa série são desconcertantes. Há um erotismo incômodo associado à dor e à sordidez. As escolares e jovens representadas enfrentam a figura que não se vê com estoicismo e forte presença física. Terão se preparado de antemão para um aborto iminente ou alguma outra coisa?

Sejam bem-vindos ao universo fantástico de Paula Rego, onde há sempre algo perturbador oculto. Ela é famosa por ser uma excelente artista, mas o que torna sua obra tão especial é seu talento como narradora. Paula sempre soube desenhar; as animações de Walt Disney que viu quando criança e a leitura do *Inferno* de Dante que o pai começou com ela a fizeram perceber que toda imagem podia contar mil histórias. A partir daí, manteve-se inabalável em sua abordagem da criação de imagens, que, para ela, não consistia em encontrar uma natureza-morta agradável ou um nu interessante para pintar, e sim em procurar uma fábula para compartilhar.

Rego teve a dádiva de possuir olhos de artista e ouvidos de romancista. As pinturas semificcionalis de 1998 sobre o aborto foram expostas em Portugal pouco tempo antes do segundo referendo sobre o tema no país, em 2007. Dessa vez, a lei de liberalização foi votada e aprovada, em parte, segundo os apoiadores da campanha, devido aos quadros da artista. Eles apresentavam uma verdade ao povo de Portugal, que agora conta com um museu dedicado à mulher que nasceu em Lisboa em 1935, mas escolheu a Inglaterra como lar. O museu se chama Casa das Histórias Paula Rego. O nome diz tudo — sobre a

arte que ela fazia e o modo como via. Rego era uma caçadora de histórias, sempre em busca de um conto — podia ser uma matéria de jornal ou um livro infantil —, onde quer que encontrasse aquele germe de inspiração para iniciar o desenvolvimento de um quadro fantástico a partir da imaginação. Era um processo por meio do qual ela acessava pensamentos antes despercebidos e segredos profundamente enterrados no inconsciente, que então revelava ao mundo e, mais importante, a si mesma.



26. Ver a vida cotidiana: *A caixa do fumante* (c. 1737), Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Ver a vida cotidiana

Uma pintura de Chardin não transmite nenhuma mensagem piedosa ou simbólica, mas sim um gentil lembrete de que estamos rodeados por coisas humildes e cenas cotidianas que são realmente maravilhosas de se contemplar.

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN (1699-1779) não está entre os artistas mais famosos da história, mas é um dos melhores. Um rápido olhar em *A caixa do fumante* (c. 1737) basta para confirmar que ele tinha um talento muito especial. Era um mestre da técnica, da composição e da atmosfera. O fato de ter feito sucesso como cronista do cotidiano é tanto mais notável em vista do lugar e da época em que vivia.

Chardin era uma excentricidade setecentista: um pintor parisiense que fazia pinturas calmas e simples enquanto todos à sua volta produziam obras carregadas de exuberância e ostentação. Era a época do rococó, quando as classes superiores das cidades mais grandiosas da Europa desenvolveram um gosto dispendioso por pinturas frívolas e sensuais. Elas queriam cenas grandiosas de jovens e lânguidos amantes cercados por uma ornamentação esplêndida em paisagens mitológicas. Entre os expoentes mais populares do estilo exuberante para agradar multidões estavam os artistas franceses François Boucher e Jean-Honoré Fragonard. Seus nomes ocupavam o alto da lista de todos os tipos da alta sociedade que estavam no mercado em busca de telas de parede inteira cheias de cores vivas, curvas voluptuosas, vestidos de seda ondulantes e casais apaixonados.

O estilo discreto de Chardin não podia estar mais distante das afetações e diversões de seus pares rococós. Ele não tinha o menor interesse por ostentações pomposas de romantismo extravagante. Seu pai tinha sido um artesão, um respeitado fabricante de armários de madeira que sabia apreciar materiais de qualidade, e que formara uma clientela leal entre a burguesia urbana, embora não entre a aristocracia. O jovem Jean era um indivíduo da classe média. Pintava quadros naturalistas pequenos o bastante para caber em casas modestas, mas elegantes o suficiente para impressionar os vizinhos. Tão elegantes, na verdade, que não demorou muito para que a realeza comesse a transferir seu olhar do rococó para as cenas domésticas tranquilas e os refinados arranjos de naturezas-mortas que ele pintava.

Luís xv, rei da França, tornou-se primeiro cliente, depois patrono e por fim senhorio de Chardin, fornecendo ao artista um ateliê e acomodações no Museu do Louvre, junto com uma generosa pensão anual. Chardin percorrera um longo caminho em curto tempo, tendo de início conquistado um módico grau de reconhecimento como pintor competente de “animais e frutas”. Essa avaliação restrita logo se ampliou após o endosso do monarca, o que levou o artista a despertar a atenção de todas as cabeças coroadas da Europa, que agora desejavam um quadro de Chardin em seus palácios. Não se tratava de gente acostumada a ter de esperar o que queria, mas, nesse caso, não havia escolha. Chardin não trabalhava ao ritmo de uma tartaruga: era mais à velocidade de uma geleira. Não era prolífico.

Era astuto, porém. Numa época em que a pintura histórica era tida como o tema mais prestigioso na hierarquia dos gêneros e a natureza-morta o mais baixo, Chardin percebeu que o esnobismo da Académie lhe oferecia uma oportunidade. Como não havia muita procura por pinturas de flores e frutas frescas, ele decidiu tomar o gênero para si. Enquanto outros faziam obras rococós cada vez mais opulentas e fantasiosas, Chardin se dedicou a estudar

objetos domésticos prosaicos como jarras, tigelas, frutas, pães e facas de trincar, e mostrou ao mundo que os instrumentos simples da vida a que costumamos não dar valor eram, na verdade, maravilhosos de contemplar — quando vistos da maneira certa. Ele encontrava beleza na simplicidade.

A *caixa do fumante* mostra um arranjo de objetos típicos que se encontrariam num lar burguês francês de trezentos anos atrás. Uma jarra, um cálice, um frasco de vidro e uma caixa de fumante. Não há nada de especial nos objetos, mas Chardin lhes deu uma disposição que lhes confere dignidade e presença. Eles são ao mesmo tempo reconfortantes e atraentes, familiares e nobres. O artista pegou um naco de vida comum e, com a mais sutil regulação artística da iluminação, lançou uma luz difusa sobre a cena, trazendo à nossa atenção as qualidades intrínsecas dos objetos. Chardin não enfeita nada para sugerir algo além do cotidiano, nem tenta imbuir a cena de solene religiosidade ou alegoria. Ele nos mostra as coisas como elas são: não há qualquer necessidade de uma hipérbole pictórica para apreciarmos a glória de nossa existência cotidiana — ela está bem diante de nossos narizes, oculta à plena vista.

A *caixa do fumante* é uma pintura que médicos e psicólogos poderiam receitar para os ansiosos e esgotados (idealmente com um ingresso gratuito para ir vê-la no Louvre). Se ela não for capaz de trazer um pouco de paz e calma para um espírito perturbado, então nada será. O tom geral do quadro é de conforto e aconchego. A paleta de cremes e castanhos — complementada com uma ocasional pincelada de azul-claro e vermelho intenso — é concebida para ser tão relaxante quanto um banho quente num anoitecer de outono. Tudo nele diz: “Fique tranquilo”. As suaves baforadas de fumaça se elevam do cachimbo de haste comprida, em cuja base escurecida rebrilha um toque de tinta escarlate. Há também um cálice de estanho com um topo cremoso espumante e uma jarra alta de porcelana, ao lado de um pote de fumo

destampado, cuja tampa de borda prateada vemos no primeiro plano. O verniz da caixa de pau-rosa reluz, e sua alça de latão cintila à luz vinda da esquerda, que então se estende ao longo do cachimbo e da parafernália sortida guardada dentro da caixa. O azul levemente esverdeado do cetim que adorna a tampa aberta da caixa ecoa no padrão decorativo da jarra, do pote e da tampa, criando uma dinâmica piramidal que nos atrai para dentro do quadro. A composição incentiva nossos olhos a descerem pela longa haste do cachimbo em diagonal até a garrafa de vidro e o copo de prata, e então a seguirem até o cálice espumante, voltando a seguir para a caixa. O brilho do cálice com espuma banhado de sol é compensado pelas sombras densas que atravessam a caixa e pela parede de pedra sombreada ao fundo.

Chardin dispôs meticulosamente a composição sobre um entablamento de pedra, assim acrescentando uma sensação de permanência a objetos que representam um momento passageiro de descanso e prazer. É evidente que o pai transmitiu ao filho o amor por materiais de qualidade, o que está claro na detida atenção que o artista dedicou à transposição das texturas de superfície de cada um dos itens. É visível seu apreço pela perícia artesanal presente na confecção da jarra e da caixa, do cálice de estanho e de seu copo de prata favorito (que certa vez foi roubado de seu apartamento no Louvre e depois recuperado pela polícia).

A caixa do fumante é uma pintura surpreendentemente moderna em muitos aspectos. A estética despojada, a natureza geométrica dos objetos, a grade horizontal e vertical criada pelas pedras na parede ao fundo, que então se repete no primeiro plano com o tampo de pedra da mesa, a coluna larga na esquerda do quadro. As linhas diagonais dos cachimbos, o de haste comprida e o de haste curta, junto com a posição da caixa, fornecem as linhas ortogonais, que ajudam a dar unidade à pintura com um único ponto de fuga, bem no meio.

O respeitado filósofo e crítico de arte francês Denis Diderot era fã de Chardin, e descreveu um de seus quadros no Salon de 1763 com poético entusiasmo:

É a própria natureza; os objetos estão fora da tela e com uma veracidade que engana os olhos [...]. Ó, Chardin! Não é o branco, o vermelho, o preto que trituras em tua paleta: é a substância mesma dos objetos, é o ar e a luz que pegas na ponta do pincel e colocas sobre a tela.

Diderot ficou muito impressionado com a maneira como o pintor usava a cor, ao mesmo tempo altamente sofisticada e sutilmente ousada. Chardin dava unidade a seus quadros com a sutil aplicação da cor. Em *A caixa do fumante*, podemos ver como ele acrescentou um leve toque de preto no pé do cálice de estanho no canto direito da imagem. A mesma nota cromática então se repete na linha horizontal, no montículo de fumo disposto na frente da jarra sobre a mesa, com um pequeno toque entre o copo de prata e a caixa de madeira, e por fim no forninho do cachimbo no canto inferior esquerdo do quadro. Chardin repete o procedimento com os acentos de branco na borda do copo de prata, no topo da garrafa de vidro atrás e na haste do cachimbo que intersecta ambos.

Esses são exemplos pelo lado finamente detalhado do trabalho de Chardin como colorista. Mais óbvia é a maneira como ele criava efeitos visuais pondo lado a lado blocos cromáticos quase sem mescla. Por exemplo, ele coloca o castanho-escuro da caixa contra o leve branco-acinzentado do vaso e do pote, o que cria um contraste dramático que confere a ambos uma maior premência e presença pictórica. Enquanto isso, o azul utilizado para o forro da caixa e o padrão das peças de porcelana acrescenta uma cor complementar ao grupo, o que contribuiu para um tom harmonioso coletivo. Como disse ele, o objetivo era usar as cores, mas “pintar com sentimento”.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin nasceu em 2 de novembro de 1699 em Paris, cidade que nunca deixou. Ele estudou sob a orientação do pintor de quadros

históricos Pierre-Jacques Cazes e do artista rococó Noël-Nicolas Coypel. Fosse por falta de interesse ou por falta de educação formal, Jean decidiu não seguir os professores no caminho dos gêneros de pintura histórica e alegórica então em voga. Em vez disso, dedicou-se a pintar naturezas-mortas e, em uma fase posterior da carreira, criou fama pintando cenas parisienses burguesas, com criados domésticos trabalhando e crianças pequenas brincando.

Chardin foi aceito na prestigiosa Académie Royale de Peinture et de Sculpture um pouco antes de completar trinta anos, e depois disso se casou com sua companheira Marguerite Saintard, com quem teve um menino e uma menina. Foi o começo de uma vida pessoal de qualidade inversamente proporcional ao sucesso em sua vida profissional. Marguerite morreu quatro anos após o casamento, e a filha do casal pouco mais de um ano depois. Chardin se casou então pela segunda vez, numa união que lhe trouxe melhores condições financeiras, devido à riqueza da segunda esposa, mas não melhor sorte com a Ceifadora. Eles tiveram uma filha, mas ela também morreu ainda bebê. A essa altura o filho do artista, Jean-Pierre, também se tornara pintor — uma boa notícia, até que o encontraram afogado num canal de Veneza, sendo o suicídio considerado como a provável causa da morte.

Chardin reagiu aos infortúnios pessoais com um envolvimento cada vez maior com a Académie. Foi eleito conselheiro, depois tesoureiro, e mais tarde curador das famosas exposições do Salon. Era, como disse ele, um “acadêmico dedicado”. Com o trabalho adicional na administração da Académie e sua cômoda situação financeira, passou a pintar cada vez menos. E mesmo os quadros que chegou a fazer eram muitas vezes “repetições” de trabalhos anteriores. Além disso, sua vista começou a falhar, o que não contribuía para sua produtividade, e o levou a se afastar da tinta a óleo e a criar no período final de carreira um conjunto de obras a pastel. Jean-Baptiste-Siméon Chardin

morreu em 1779, aos oitenta anos, tendo produzido apenas cerca de 240 pinturas.

Mas a quantidade não tem importância; o que importa é a qualidade, critério em que Chardin alcança ótima pontuação. *A caixa do fumante* é um bom exemplo de um bom trabalho de um bom artista. É uma pintura íntima em que quase conseguimos sentir o cheiro da fumaça do cachimbo e o calorzinho da sala. O tempo se desacelerou, veio a tranquilidade, sentimos pairar sobre nós um momento de paz e reflexão. O artista pegou objetos humildes do cotidiano e, por meio de seu olhar intenso e de sua visão de artista, nos mostrou seu encanto e beleza intrínseca. A pintura não transmite nenhuma mensagem piedosa ou simbólica, apenas o gentil lembrete do artista de que estamos cercados por maravilhas visuais que levantam nosso ânimo e satisfazem nossa alma — temos apenas de olhar.



27. Ver o invisível: Os dez maiores, n. 7, Idade adulta, Grupo IV (1907), Hilma af Klint.

Hilma af Klint: Ver o invisível

Hilma af Klint queria olhar para além do mundo material e ter acesso a uma maneira diferente de ver. Mais do que observar nosso universo, ela canalizava suas energias. Isso lhe permitia tornar visível o invisível. Dizem que ver é acreditar. Af Klint nos mostrou o contrário: acreditar é ver.

CHARLES DARWIN PUBLICOU *A origem das espécies* em 1859, tendo retido o texto durante anos por medo de irritar a Igreja católica. Suas ideias sobre a seleção natural e a evolução das espécies minavam as bases da doutrina teológica vigente e sua crença central no criacionismo. O cientista inglês desconfiava que a publicação irritaria uma poderosa confraria de bispos e arquidiáconos de grande peso, sem falar no papa em Roma. Ele estava certo: a Igreja acolheu de maneira gélida as ideias inovadoras do livro. Mesmo assim ele foi publicado, e Darwin não foi condenado ao fogo do inferno. Na verdade, *A origem das espécies* teve uma consequência surpreendentemente positiva para os líderes religiosos: contribuiu para um crescimento explosivo do espiritualismo.

Darwin recebeu os créditos pelo conceito de seleção natural, mas não era uma voz isolada. Outro naturalista britânico barbudo, Alfred Russel Wallace, pensava na mesma linha que ele, e ambos escreveram um artigo conjunto em 1858 defendendo sua noção de “sobrevivência do mais apto” (termo cunhado mais tarde, em 1866, pelo filósofo Herbert Spencer), o que estabelece Wallace como codescobridor da teoria da evolução. Os dois cientistas concordavam na maioria das coisas, mas tinham discordâncias significativas no que dizia respeito à espécie humana. Darwin pensava que somos como somos porque as

condições ambientais haviam determinado que nos desenvolvêssemos como *Homo sapiens* senciente. Wallace divergia. Sustentava que nosso corpo ereto e sem pelos era, de fato, resultante da seleção natural, mas que isso não explicava nossa extraordinária capacidade cognitiva. Para sobreviver e vicejar, só precisávamos de um intelecto um ou dois graus acima do de um macaco, e no entanto nossa inteligência ultrapassara em muito essa exigência, a tal ponto que somos capazes de escrever óperas, de entender os mais complexos problemas matemáticos e de projetar edifícios de uma complexidade que desafia a gravidade. Wallace acreditava que esse excessivo desenvolvimento intelectual contrariava a teoria da evolução, e que a proeza mental do homem consistia em “algo que ele não derivou de seus progenitores animais — uma essência espiritual da natureza [...] [que] só pode encontrar uma explicação no universo oculto do espírito”.

Para a consternação de Darwin, Wallace acreditava numa “inteligência superior” e, por conta disso, deixou de lado o estrito materialismo da ciência baseada em fatos, abraçando entusiasticamente as alegações menos palpáveis de sensitivos e místicos. Não era o único intelectual que sentia que a vida na Terra não se resumia ao visível ou ao cientificamente explicável. O químico pioneiro William Crookes seguia o ocultismo, assim como o escritor Arthur Conan Doyle — criador do detetive Sherlock Holmes, um empirista até o último fio de cabelo — e o inventor Thomas Edison, que vivia gracejando, dizendo que ia fabricar um “telefone espírita” para falar com os mortos. Nada disso surpreende quando levamos em conta o período, uma época em que se estavam descobrindo os raios X, as ondas de rádio e outras forças antes desconhecidas. Que misteriosa lei da natureza viria a seguir — carruagens andando sozinhas trazendo instruções do éter?

Fenômenos inexplicados eram a palavra do dia na alta sociedade. As irmãs Fox em Nova York viraram celebridades com suas sessões espíritas, enquanto

novos movimentos religiosos pipocavam por todo lado como uma velha banda de rock numa turnê mundial. Entre eles havia uma doutrina esotérica chamada teosofia, um amálgama de religiões e filosofias incluindo o budismo tibetano e histórias do plano astral. Ela prometia revelar a “verdade eterna” que sustentava tudo: o material, o espiritual e o universal.

Edison era filiado, e Wallace um simpatizante. A fundadora e proponente da Sociedade Teosófica foi Helena Petrovna Blavatsky, uma russa muito viajada que dizia ser clarividente por telepatia. Seus livros eram muito lidos pela intelectualidade nos dois lados do Atlântico, bem como por artistas de vanguarda fascinados com a personalidade e as ideias de madame Blavatsky. Entre seus acólitos estavam Piet Mondrian, František Kupka, Kazimir Malevich e Wassily Kandinsky, que viriam a ser, cada um deles, creditados individualmente como criadores da arte abstrata. Não eram. Como sabemos, a arte abstrata — ou não figurativa — remonta a milhares de anos, aos povos antigos da África, da Austrália e das ilhas do Pacífico Sul. Imagens construídas com marcas e símbolos geométricos são tão antigas quanto a própria arte. Mas, no contexto do cânone da arte ocidental, a questão de quem “inventou” a arte abstrata segue aberta ao debate. Usualmente é Kandinsky quem recebe os créditos, por uma pintura que realizou em 1911, e sobre a qual ele disse mais tarde: “De fato, é a primeira pintura abstrata do mundo”. Desde então ela se perdeu, o que também pode ter acontecido à sua coroa como inventor da arte abstrata europeia. Ela agora está ameaçada por Hilma af Klint (1862-1944), uma pintora sueca e convicta seguidora do ocultismo que muitos dizem anteceder Kandinsky no abstracionismo em cinco anos.

Af Klint era a quarta dos cinco filhos de uma abastada família do ramo naval que dispunha de uma propriedade de verão na ilha de Adelsö, no lago Mälaren. Em 1882, o pai de Hilma, o capitão Fredrik Victor af Klint, deu seu apoio ao ingresso da filha, de vinte anos, na Kungliga Konsthögskola, a

Academia Real de Artes em Estocolmo, instituição de grande prestígio que pouco tempo antes começara a aceitar estudantes do sexo feminino. Hilma foi bem. Tão bem, na verdade, que, ao se formar, cinco anos depois, recebeu da Academia o direito de livre uso de um estúdio no ateliê da escola, que ficava em cima do Blanch's Café, no bairro da moda em Estocolmo. Ela logo se estabeleceu como talentosa pintora de retratos e paisagens em estilo naturalista. Foi por volta dessa época que desenvolveu um profundo interesse pela ciência, o que lhe valeu encomendas para fazer detalhados desenhos botânicos e complexos estudos animais. Até aqui, tudo figurativo.

Mas a jovem e elegante pintora com uma crescente clientela tinha outra faceta. Era uma entusiástica e devota espiritualista. Talvez fosse por causa da morte da irmã, quando Hilma tinha dezoito anos, ou simplesmente porque tivesse uma imaginação vívida e um intelecto inquisitivo, mas o fato é que Af Klint vinha participando de sessões espíritas desde os últimos anos da adolescência. Na época em que se firmou como artista, já havia explorado a Sociedade Edelweiss, a Ordem Rosacruz e vários outros movimentos místicos que promoviam conceitos espirituais e metafísicos. Nenhum deles, porém, cativou tanto sua imaginação quanto a teosofia, que chegou à Suécia em 1889.

Hilma af Klint se filiou de imediato, e criou um pequeno grupo de espiritualistas cristãs chamado As Cinco, composto por ela própria e mais quatro amigas, que se reuniam todas as sextas-feiras para um chá, bolos e uma sessão espírita. Durante esses encontros, elas oravam, liam passagens do Novo Testamento e então passavam à séria tarefa de convocar “Os Elevados”, através de um intermediário celestial que se comunicava por meio da médium designada da noite. Qualquer das Cinco que fosse designada durante a sessão tinha o encargo de transcrever as mensagens vindas do além — sua tarefa era servir como veículo, não como interlocutora. O procedimento foi um precursor daquilo que os surrealistas, trinta anos depois, chamariam de arte

“automática”: um fluxo de revelação consciente transmitido por meio da alma humana.

As moças tomavam notas profusas e meticulosas sobre os comunicados que recebiam de seu ministério de espíritos-guia (aos quais chamavam de Amaliel, Ananda, Clemens, Esther, Georg e Gregor), prática que mantiveram por anos. A cada semana elas esperavam e rezavam por uma instrução específica que nunca vinha, até que, numa sexta-feira em 1904, Amaliel enviou uma mensagem dizendo que As Cinco deviam fazer pinturas sobre o plano astral, pinturas que representassem o espírito do mundo. E, uma vez concluída a tarefa, deviam erguer um templo para abrigar as obras. Como encomenda, era algo descomunal. Quatro das mulheres declinaram, mas Hilma topou e começou a trabalhar, tendo as seguintes palavras de Amaliel ressoando em seus ouvidos: “Proclamarás uma nova filosofia de vida e serás parte do novo reino. Teus labores frutificarão”.

A previsão de Amaliel sobre a produtividade de Hilma foi certa, como seria de esperar de um espírito-guia. Atendendo à ordem, Af Klint produziu 193 obras de arte entre 1905 e 1915, conhecidas coletivamente como *Pinturas para o templo*. Segundo Hilma, os quadros foram feitos “diretamente” por forças sobrenaturais, tendo sido ela apenas um canal. Cada pintura apresentava uma mensagem etérea do além. Hoje isso poderia soar absurdo, mas naquela época o sobrenatural estava no auge da moda. Em Paris, por exemplo, Picasso estava produzindo trabalhos fortemente influenciados por deuses africanos antigos, que resultariam em sua obra-prima *Les Femmes d'Alger*, de 1907.

Não é preciso ser ocultista para acreditar que a vida é mais do que o mundo físico. Veja a nossa imaginação, por exemplo: é imaterial, inexplicável, completamente invisível, mas ao mesmo tempo inteiramente tangível. Como também as representações geométricas feitas por Hilma af Klint. Pouco

importa que ela diga que sua inspiração veio de uma “inteligência superior”: poucos contestariam a existência do inconsciente e de coisas invisíveis como a gravidade, a radiação e os átomos. Hilma era capaz de descobrir e pintar poderes ocultos porque se dispunha a olhar para além do mundo material e acessar uma outra forma de ver. Ela não observava, ela transmitia energias. Isso lhe permitia lançar luz sobre a matéria escura: tornar visível o invisível. Por que pintar uma casa enfadonha quando se pode pintar as forças que percorrem os céus e a terra, e que de outra maneira não seriam vistas?

O uno era uma crença teosófica central — a noção de que no princípio éramos um todo, puro espírito, depois dividido e rompido pelo mundo material, mas passível de ser reconstituído com a reunificação das dualidades: masculino e feminino, mente e corpo, e assim por diante. Os símbolos que representavam esse retorno ao uno formavam a base das imagens que Hilma af Klint começou a produzir no outono de 1906, quando fez seu primeiro lote de pinturas do templo, chamado *Caos primordial*.

A série consiste em 26 pequenas pinturas a óleo, empregando basicamente uma paleta de azul, amarelo e verde. As escolhas de cor são simbólicas. O azul é o feminino, o amarelo é o masculino e o verde é a unidade dos dois. Também são as cores fundamentais da vida: água, luz e terra. Como um todo, a série tem uma harmonia cósmica, com raios luminosos lançando-se no espaço e estranhas formas espirais tubulares ilustrando nossa relação com a natureza. Algumas trazem palavras ou letras, geralmente um “U”, que representa o campo espiritual, e um “W”, que representa o mundo material. *Caos primordial* n. 16 tem um rico plano de fundo azul, com formas que parecem molas brotando do canto inferior esquerdo e então se dilatam em círculos concêntricos cada vez mais amplos, movendo-se diagonalmente para o canto superior direito. Vistas por olhos modernos, as formas podem lembrar um diagrama celular ou um circuito eletrônico — o que não se deve descartar,

considerando sua fonte mística —, mas, de uma perspectiva da história da arte, seriam descritas como abstratas. O que faz dessa obra... rufem os tambores... a primeira pintura abstrata do cânone ocidental!

Alguns assim afirmam, mas cabe fazer alguns alertas. Em primeiro lugar, ela é realmente abstrata, ou as formas são símbolos específicos? Kandinsky, Mondrian e outros estavam conscientemente fazendo uma arte não figurativa, isenta de referências ao mundo conhecido ou a interpretações. Não era esse o objetivo de Af Klint. Ela era o veículo por meio do qual se estavam produzindo sinais geométricos que formavam um código para as raízes de todo o conhecimento. Suas pinturas não pretendiam ser abstratas e elusivas: eram mensagens do além.

Há outra razão pela qual não cabe nos apressarmos em coroar Hilma af Klint como a criadora da arte abstrata, razão que se encontra na Grã-Bretanha vitoriana sob a forma de Georgina Houghton. Ela também era uma médium espiritualista que fazia pinturas abstratas guiada por seres angélicos e outros espíritos, imagens igualmente cheias de espirais e formas celestes. A diferença é que ela fez suas aquarelas trinta anos antes de Hilma, nas décadas de 1860 e 1870. Assim, se considerarmos as pinturas mediúnicas como abstratas no sentido formal, os créditos pela invenção do abstracionismo europeu cabem à sra. Houghton e não à sra. Af Klint.

Mas essa é uma questão secundária. O que importa é a qualidade do trabalho, que, no caso de Hilma af Klint, era muitas vezes excepcional. Um ano depois de sua série *Caos primordial*, a artista sueca produziu *Os dez maiores* (1907), que, como sugere o nome, consiste em dez obras de arte de enormes dimensões, por volta de $3,3 \times 2,4$ metros. Elas representam o ciclo da vida humana, da infância à velhice. Expostas em grupo, são assombrosas: “uma bela cobertura de parede”, como disse Hilma. Grandes faixas de azul, rosa e laranja operam como panos de fundo para uma dança eufórica de formas

biomorfos, discos intersectados e paisagens psicodélicas. Há duas pinturas para a infância, duas para a juventude, quatro para a idade adulta e duas para a velhice. Se eu tivesse de escolher uma delas, seria *N. 7, Idade adulta, Grupo IV*, que, como todas as demais, é pintada com tinta acrílica e têmpera sobre papel montado sobre tela.

Três objetos amarelos em formato de balão dominam o centro da composição fervilhante. Eles estão dispostos num triângulo invertido, como um homem exibindo os músculos ou uma mulher elegante dos anos 1950 com cintura apertada. Uma rede de linhas curvas interconecta os três objetos, enquanto formas orgânicas e botânicas orbitam em volta deles: um centro geométrico ancorado num mar malva de flora e fauna flutuantes. Esta é a idade adulta como que vista pelo fundo de uma garrafa semicheia. Não apresenta o que a idade adulta é, mas o que poderia ser. Trata-se de um quadro visionário de esperança transcendental feito por uma artista que acreditava sinceramente que os espíritos eram capazes de se comunicar com os vivos. “Não que eu devesse sempre obedecer aos grandes senhores dos mistérios, mas devia imaginá-los de pé a meu lado”, disse ela. Toda arte diz respeito a uma crença: uma pintura de uma casa, por exemplo, não é de fato uma casa, mas ainda assim a interpretamos como tal e aceitamos a invenção do artista.

Hilma af Klint morreu em 1944, mesmo ano da morte de outros dois pioneiros da arte abstrata europeia, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian. Àquela altura, ambos eram famosos por suas pinturas não figurativas, também fortemente influenciadas pela teosofia e pelo espiritual. As obras abstratas de Af Klint eram totalmente desconhecidas. Nunca foram expostas de maneira integral ao longo de sua vida, e ela deixou instruções para que não fossem mostradas ao público por pelo menos vinte anos após sua morte, quando ele então estaria pronto para contemplá-las. Por fim, foi somente em 1986, em

Los Angeles, numa exposição intitulada *Arte espiritual*, que elas foram exibidas de modo adequado — depois disso, ficaram em larga medida esquecidas até muito recentemente, quando então, de súbito, se tornaram tema de uma série de exposições de grande sucesso.

Ao que parece, agora estamos prontos para ver as 1300 obras de arte místicas que Hilma af Klint nos deixou, junto com 125 cadernos codificando sua grande produção. Chegou o momento. Nossas percepções mudaram. Queremos ver como Hilma af Klint via.



28. Ver o absurdo: *Enéade* (1966), Eva Hesse.

Eva Hesse: Ver o absurdo

Eva Hesse via a verdade no absurdo. As estranhas combinações cotidianas que tendemos a não notar eram o tema de suas esculturas, nas quais a ordem e a desordem coexistem numa harmonia estranhamente bela. Elas nos fazem parar e ver como as coisas seriam insípidas sem o sagrado e sem o profano.

EVA HESSE MORREU em 29 de maio de 1970, uma sexta-feira. Tinha 34 anos de idade. A carreira florescente de uma das artistas mais empolgantes em atividade no mundo ocidental foi bruscamente encerrada por um agressivo tumor cerebral. Alguns diriam que foi uma idade tragicamente prematura para morrer, justo no momento em que sua fama de excepcional escultora havia se consolidado. Se Eva Hesse pudesse comentar o episódio, imagino que resumiria sua morte tão precoce numa palavra: “absurda”.

Até onde sabemos, sua vida — tal como sua morte — consistiu numa série de eventos extremos que só poderiam ser satisfatoriamente descritos com esse adjetivo. Ele definia Hesse e sua arte, como ela explicou à escritora, curadora e historiadora da arte Cindy Nemser numa entrevista publicada na revista *Art Forum* em 1970, pouco antes de sua morte: “‘absurdo’ é a palavra-chave [...]. Tem a ver com contradições e oposições. Nas formas que uso em meu trabalho, as contradições com certeza estão presentes”. Sem dúvida. Ela trouxe caos à ordem, viscosidade à solidez, estranheza à conformidade, jogando com a escala e a posição. “Sempre tive consciência do absurdo delas, e de suas contradições formais, e sempre foi mais interessante do que fazer algo médio, normal, do tamanho certo, na proporção correta.”

A arte remete à vida, e a vida de Hesse, a seu ver, era absurda. Assim ela a via. Mas como figurar isso? Que aparência tem o absurdo? Os surrealistas da geração anterior, como Salvador Dalí, Joan Miró, Leonora Carrington, René Magritte e Max Ernst, haviam lidado com a ideia do absurdo, do absurdo da vida, tentando expor os pensamentos reprimidos profundamente soterrados em nosso inconsciente. Hesse tinha conhecimento desses artistas, mas seu absurdo era diferente. O absurdo era a realidade de seu cotidiano, não uma noção entranhada a ser extraída dos sonhos. O dramaturgo irlandês Samuel Beckett pôs em palavras o que ela pretendia fazer visualmente em sua arte. Hesse falava muito sobre sua peça *Esperando Godot*, em que dois vagabundos discorrem inútil e infundavelmente sobre um evento (a aparição de Godot) que nunca vai ocorrer. Mas foi um outro texto de Beckett que talvez a tenha ajudado no esforço de tornar o absurdo visível: um texto chamado *O fim*, que o irlandês concluíra logo após a Segunda Guerra Mundial, mas que só foi publicado oito anos depois, em francês (mais tarde, o próprio Beckett o traduziu para o inglês). *O fim* é um monólogo que nos apresenta outro desesperançado vagabundo em busca de algum tipo de salvação. Nós o encontramos no momento em que ele está sendo expulso de um abrigo de indigentes ou algo do gênero, e então entreouve uma conversa entre um garoto e a mãe: “Um menino pequeno, estendendo as mãos e olhando o céu azul, perguntou à mãe como tal coisa era possível. Vá se foder, disse ela.”

São a incongruência e a agressividade da frase que, com sua grosseria, moldam a forma e o tom do resto do texto. Esta passagem, para mim, resume a essência de uma escultura de Eva Hesse, dissonante de um modo brilhante, vibrante, inesperado, incômodo. Quase bonita, quase feia: cria o tipo de tensão assimétrica que dá vida à arte, uma espécie de obra de arte absurda em que Hesse se tornou mestre após encontrar seu caminho com uma obra chamada *Hang Up* (1966).

Antes dela, Hesse se considerava pintora: depois dela, soube que era escultora. A peça parece uma enorme moldura vazia (183 × 213 centímetros), feita de barbante e corda, da qual se projeta um apêndice curvo semelhante a uma cobra, como se uma forma estranha tentasse atrair os passantes para uma cilada. “Foi a primeira vez que minha ideia de absurdo ou de sentimento extremo veio à tona”, ela disse a Nemser, e acrescentou: “A coisa toda é grotesca. É a estrutura mais ridícula que já fiz, e é por isso que é realmente boa”.

“Grotesco”, “ridículo”, “absurdo” são palavras que ouvimos com frequência: elas representam eventos familiares que vão desde uma cirurgia plástica malsucedida até as ações inexplicáveis de um líder político. Sabemos como se afigura uma incongruência — um velhinho dançando música pop, um tubarão cravado no telhado de uma casa —, mas ver o irracional apresentado formalmente como uma obra de arte tem o efeito de nos conscientizar da presença ubíqua do ilógico e do bizarro em nosso dia a dia, acionando em nós uma sensação de inquietante familiaridade.

A escultura *Enéade* (1966), concluída no mesmo ano de *Hang Up*, é uma visão de desordem ordenada, de uma conversa educada em que nenhuma das partes diz o que pensa, de um feriado longamente esperado que acaba mal, de uma pessoa lendo o jornal vestindo apenas shorts e meias. Hesse nos mostra que, por mais que tentemos acertar, a vida vira uma bagunça. Isso a gente sabe. Mas a obra tem uma complexidade adicional que a torna original e fora de série. Ela começa a partir de uma grade geométrica estruturada de nove fios de barbante tingidos (daí o nome *Enéade*, que significa um grupo de nove), apresentados em fila, pendendo de pequenos orifícios abertos na chapa de papier-mâché. Todos os fios têm o mesmo comprimento, o que é um bom começo, mas a coisa vira uma zona quando Hesse acrescenta outras fileiras ao painel retangular cinzento. Para impedir que a cascata de barbantes se junte no

chão num monte emaranhado, ela ergue alguns fios e prende as pontas soltas numa parede lateral. A essa altura, a coisa toda virou uma massa cheia de nós, tornando impossível rastrear qualquer fio até seu início. É absurdo. Mas também absurdamente atraente, uma obra maravilhosa de se contemplar, que deve seu fascinante poder visual à maçaroca que a artista juntou num canto da sala. Esse arranjo torto é a versão hessiana do absurdo “vá se foder” de Beckett, agindo como um chocante e revigorante contrapeso à simetria da grade na chapa, e acrescentando um brusco dinamismo à composição inteira. Elimine um dos componentes — a formalidade rígida ou os fios caóticos — e a peça perde a graça ou até mesmo a vitalidade. Com *Enéade*, Hesse nos mostra que podemos desejar a ordem, mas que também precisamos de um pouco de caos. “Linhas totalmente paralelas me deixam enjoada”, ela disse a Nemser.

Poucos artistas, antes ou depois, captaram o absurdo da vida com a força e a incisividade de Eva Hesse. Ela o via com grande clareza, combinando o engraçado e destoante com o sombrio e sinistro. Pendurava suas esculturas numa parede, enquanto o que esperamos é vê-la sobre um plinto; fazia peças com materiais frágeis como o látex e a fibra de vidro, em vez de materiais imutáveis como a pedra e o bronze (criando um pesadelo para os responsáveis por conservar suas obras em desintegração). Costumamos pensar na escultura como algo robusto e pesado; as de Hesse eram frágeis e leves.

Hesse era ousada e engenhosa no que dizia respeito a unir ideias contraditórias. Combinava a estética ascética do minimalismo dos anos 1960 com a exuberância do expressionismo abstrato de Jackson Pollock. Fazia alusões eróticas voluptuosas na forma de seios abobadados e testículos pendentes, e então os apresentava em composições baseadas na gélida frigidez da abstração geométrica. O equilíbrio entre os dois opostos era sempre

precário. Estamos todos nadando no absurdo; apenas nem sempre o vemos com a clareza da artista, que, cabe dizer, tinha muita experiência.

Eva Hesse nasceu em Hamburgo em 1936. A mãe estudava arte; o pai era advogado criminalista. Ela tinha uma irmã dois anos mais velha, chamada Helen. Os Hesse eram uma família judaica na Alemanha nazista, e essa foi sua primeira experiência de uma combinação extremamente complicada. Os pais conseguiram embarcar as filhas num dos últimos trens de crianças de saída para a Holanda. A maioria dos parentes de Eva foi assassinada pelos nazistas, mas felizmente não seus pais, que foram ao encontro das filhas seis meses depois. A família seguiu para a Inglaterra e depois para os Estados Unidos, estabelecendo-se em Washington Heights, na cidade de Nova York. A apreensão nutrida pelo medo de ser abandonada e desterrada estava agora profundamente entranhada na alma da pequena Eva. Era 1939.

A mãe teve dificuldade em se adaptar à vida em Manhattan. Sentia saudades da Alemanha. Sua saúde mental foi afetada, e ela possivelmente sofria também de distúrbio bipolar. A vida doméstica ficou tensa. Mais apreensões, mais mudanças de humor, mais absurdo. Em 1944, os pais de Eva se divorciaram. No ano seguinte, o pai voltou a se casar. Um ano mais tarde, em 1946, a mãe se matou saltando do alto de um edifício. Eva tinha dez anos. Ficou devastada, mais uma vez abandonada, apartada e sozinha — diferente.

Não gostava da escola e largou-a aos dezesseis anos, e então conseguiu um emprego na revista *Seventeen*, no começo dos anos 1950. Depois disso, foi estudar arte na Cooper Union, e adorou. De lá foi para Yale, onde teve aulas com Josef Albers, o lendário artista e ex-aluno da Bauhaus, e se formou em 1959. Voltou para Nova York e passou a integrar o circuito das artes, dominado por homens. Não era um mundo fácil de habitar para nenhuma artista mulher, mas, para uma artista com tantas ansiedades e inseguranças, era, como ela diria depois, uma situação extrema.

Em 1961, Hesse se apaixonou por um escultor promissor chamado Tom Doyle, um tipo beerrão e farrista. Outro extremo, outra combinação excêntrica, outro exemplo do absurdo de opostos que se atraíam. Eles se casaram naquele mesmo ano — pouco antes que a pop art explodisse, em 1962, com uma mostra na Sidney Janis Gallery chamada *Exposição Internacional dos Novos Realistas*, que incluía peças de Andy Warhol e Roy Lichtenstein. A atmosfera em Manhattan estava mudando, a confiança de Eva andava baixa, e, assim, quando ofereceram a Tom uma residência no exterior, ambos viram nisso uma oportunidade de saírem e recarregarem suas baterias criativas. Mas havia um problema sério. A residência era na Alemanha, país que ainda causava intensos arrepios de medo em Eva. Seria presa e morta ao voltar depois de todos aqueles anos? A polícia secreta estaria à espreita? Ela se sentia traumatizada com a perspectiva de voltar ao país natal, mas também estava cada vez mais frustrada em Nova York, onde vivia um “bloqueio criativo”. No fim das contas, ela decidiu ir para a Alemanha. Foi onde teve sua arrancada. Mas foi também onde quase se acabou.

Eva e Tom haviam sido convidados por Friedrich Arnhard Scheidt, um industrial e colecionador de arte que pôs à disposição do casal sua fábrica têxtil desativada perto de Essen, em Kettwig an der Ruhr, que lhes serviria como amplo e espaçoso ateliê. Depois de tirarem algum tempo para visitar galerias pela Europa, os jovens artistas puseram mãos à obra. O trabalho ia bem, mas o relacionamento não. Tom andava bebendo demais; eles brigavam com frequência, e os momentos felizes eram cada vez mais escassos. Eva começou a desenhar e pintar engenhocas que lembravam máquinas — imagens “nonsense”, dizia ela, que pareciam montadas com o auxílio de um manual de instruções em diagramas por alguém chapado de LSD. Eram excêntricas, surreais, em parte inspiradas pelo famoso painel de vidro de Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários*, mesmo, mas também pelo ambiente

imediatamente de Hesse. O maquinário velho e os detritos deixados para trás após o fechamento da fábrica têxtil estavam espalhados por todo o chão, oferecendo uma rica fonte de estímulos visuais para uma artista em busca de inspiração.

Certa manhã, Eva se inclinou e pegou num canto empoeirado da fábrica um pedaço de fio de cobre, que colocou sobre uma bancada de trabalho. Então o enrolou e voltou ao cavalete para fazer um esboço. Ficou a estudá-lo por um momento e então voltou à bancada. Era 1965, e ela logo completaria trinta anos, uma artista em “meio de carreira” que ainda precisava encontrar sua voz própria. Ficou ali parada, olhando o fio enrolado, com um centro que se erguia como um mamilo de um seio, e então pôs-se a escrever a seu caro amigo e colega artista Sol LeWitt. Contou-lhe que se sentia insegura como artista, que não tinha clareza sobre o rumo a tomar. Ele respondeu em 14 de abril de 1965, numa missiva que talvez constitua uma das mais grandiosas cartas sobre a superação de um impasse criativo:

Pare de ficar pensando, se preocupando, se alarmando, se perguntando, duvidando, receando, se afligindo, querendo uma saída fácil, se debatendo, se agarrando, se desnortando, se coçando, se arranhando, balbuciando, resmungando, reclamando, se rebaixando, tropeçando, divagando, apostando, vacilando, esfumando, se atropelando, enrolando, maquinando, se queixando, se lamentando, se lamuriando, polindo, nivelando, exagerando, esmiuçando, embirrando, empacando, espiando, se excitando, se batendo, criticando, se esgueirando, esperando muito, avançando pouco, praguejando, se consolando, se emproando, revirando, lambuzando, se moendo, se moendo, se moendo a si mesma. Pare com isso e TRABALHE!

Deu certo. O bloqueio criativo de Eva desapareceu; agora ela conseguia ver com clareza. Precisava ser mais extrema, mais absurda. Não voltou ao cavalete para trabalhar; em vez disso, foi até a bancada e o fio elétrico enrolado. Cobriu-o com um pano e o montou sobre uma chapa de aglomerado. Pintou o rebordo em vermelho e o resto num dourado creme, com um toque rosa para o mamilo. Acima dele, acrescentou outro rolo de fio menor, em formato cônico, e a composição ficou parecendo um boneco de neve, ou um prato com

um pires, ou dois chapéus de aba larga de tamanhos diferentes, vistos de cima. Ela intitulou a obra *Ringaround Arosie* (1965), em homenagem à amiga Rosie Goldman, que estava grávida, e anunciou que o trabalho estava pronto. Ele mudou sua vida. Agora ela não era mais uma pintora problemática sem estilo definido; era uma escultora pioneira usando combinações incomuns de materiais para criar peças abstratas-minimalistas-surrealistas que continuam até hoje a inspirar gerações de artistas.

Nos quatro anos seguintes, de 1966 a 1970, Eva Hesse veio a ser reconhecida como uma das principais artistas do mundo. Uma escultora brilhante de formas perfeitamente imperfeitas que captavam incômodos opostos, obrigando-os a coexistir no mesmo espaço. Sua vida pessoal e profissional continuou a ser uma mescla de vitórias e desastres. Seu casamento se desfez; o pai morreu, deixando-a mais uma vez abandonada. Mas, ao mesmo tempo, ela começou a gozar de grande sucesso como artista. As galerias faziam fila para expor sua obra, os editores de revistas aguardavam sua vez para publicar perfis. Seu talento era nos mostrar como ver o absurdo da vida por meio da arte que ela fazia, a qual refletia o absurdo de sua própria vida. Parece quase inevitável que, no momento em que sua estrela mais brilhava, tenham começado a aparecer os sinais reveladores de um tumor cerebral em rápido desenvolvimento. Ela passou por três cirurgias para tentar eliminar o câncer, mas sem sucesso. Eva Hesse morreu jovem demais, mas não antes de compor uma obra que viverá por muito tempo em nossa imaginação. Uma obra que nos ajuda a ver o lado ridículo, irônico e confuso da vida.



29. Ver formas: *Papoula* (1927), Georgia O'Keeffe.

Georgia O’Keeffe: Ver formas

Georgia O’Keeffe aprendeu a descrever em imagens o que achava difícil descrever em palavras. Fez isso reduzindo o que via a formas e a relações, sabendo que detalhes confusos podem toldar a visão.

GEORGIA O’KEEFFE é uma daquelas raras artistas que pintavam seus objetos de modo tão direto e característico que nunca mais conseguimos vê-los da mesma forma. Sua pintura *Papoula* (1927) é um bom exemplo do que quero dizer. Sabemos que as papoulas são frágeis, flores delgadas com pétalas translúcidas que parecem lenços de papel vivamente coloridos. Por aqui vemos enormes quantidades delas ao lado das estradas rurais e dos campos em repouso nos dias ensolarados de junho. Mas, desde que vi uma pintura de papoula feita por O’Keeffe, só consigo imaginar sua suntuosa representação da flor, com o centro negro como carvão e as pétalas sedosas de um vermelho-alaranjado flamejante. A papoula da artista é mais papoulística do que uma papoula real. Isso porque Georgia O’Keeffe não pintou meramente a flor: pintou o que sentia sobre ela — capturou a própria essência da papoula. A artista de Sun Prairie, no Wisconsin, incorporou tão bem à pintura seus sentimentos em relação à flor que lhe conferiu uma dimensão adicional. Trata-se de uma papoula, porém mais do que isso: uma papoula com uma aura emocional.

As caveiras de animais, os rostos de pedra, as paisagens urbanas e as flores que trouxeram fama a O’Keeffe possuem as marcas próprias de sua maneira muito especial de ver. Ela não fazia qualquer tentativa de pintar com precisão

formal. Suas pinturas não são fac-símiles estéreis. Seu objetivo não era registrar, era revelar. Não bastava produzir algo que tivesse visível semelhança com a caveira de uma vaca ou uma cordilheira distante; ela queria ao mesmo tempo expressar o que lhe parecia haver de atraente ou comovente nesses objetos. O que, precisamente, ela via num estramônio em flor, num arranha-céu de Nova York ou numa paisagem desértica que lhe tocava a alma? Quais eram as relações entre cores, linhas e contexto que a levavam a parar e prestar atenção? Como podia refletir autenticamente sua subjetividade, sendo ao mesmo tempo fiel ao objeto? Foram essas preocupações filosóficas que a artista passou a vida explorando.

O’Keeffe percebeu que, para ver de maneira adequada — para perceber além do superficial, a fim de revelar o fundamental —, era preciso operar um processo de eliminação. Como artista, isso significava eliminar tudo que não fosse essencial para chegar ao cerne da questão. E assim, pouco a pouco, ela foi removendo os detalhes supérfluos, simplificando as propriedades visuais de seus objetos, polindo sua aparência com contornos curvos e linhas flutuantes. Concentrava-se na forma e no tom, produzindo transições contínuas em que os planos se sobrepunham contra um fundo esbatido e aplainado, sobre o qual se irradiava o brilho do objeto. “Minha mente como que cria formas que desconheço”, disse ela. “Não sei explicar de outra maneira. Vejo formas.” Essa era a base de seu gênio. Devia haver um aplicativo para isso.

Sua abordagem da composição não era muito diferente daquela de um diretor de cinema escolhendo a melhor tomada para uma cena. Ela experimentava vários ângulos, abrindo e fechando o zoom, cortando de um lado, alterando os níveis de luminosidade ao pintar em diferentes horários do dia e da noite. E, como um diretor de cinema, O’Keeffe entendia que, muitas vezes, menos é mais. Ao pintar apenas um fragmento de rocha ou uma seção de flor, conseguia transmitir melhor as qualidades intrínsecas do objeto do que

se o apresentasse em sua inteireza. Ela foi, sem dúvida, uma pioneira da percepção.

Georgia O’Keeffe nasceu no mesmo século em que Napoleão morreu e apenas cem anos depois que George Washington se tornou o primeiro presidente dos Estados Unidos. A rainha Vitória ainda supervisionava um extenso império britânico, a Ford Motor Company ainda não existia e as mulheres nos Estados Unidos ainda não tinham direito de voto (ela foi uma das primeiras filiadas do Partido Nacional da Mulher). O’Keeffe vivia num mundo em abalo, um mundo em transição da industrialização para a mecanização. No âmbito das artes visuais também ocorriam mudanças sísmicas. A fotografia, como veículo rápido em ascensão, reivindicava seu lugar na parede das galerias, e os impressionistas em Paris haviam reescrito o manual do pintor com suas pinturas indistintas da vida urbana. A isso somavam-se a grande moda do ocultismo, o interesse por fenômenos espirituais e a popularidade dos simbolistas, que defendiam que a arte devia ser não uma cópia servil, mas uma expressão da reação do artista a um objeto. Os sentimentos e as impressões eram tidos agora como mais importantes do que a precisão pictórica literal: a vida interior era mais interessante do que o objeto exterior, que deveria vir revestido “numa forma sensorial”.

Era essa a atmosfera intelectual em que Georgia O’Keeffe estava trabalhando. Tratava-se do limiar de uma época nova, na qual ela teria um papel importante como uma das fundadoras do modernismo nos Estados Unidos. O’Keeffe não dispunha de nenhum mapa prévio. Teve de descobrir sozinha como fazer pinturas que captassem suas sensações numa forma visível. Como realmente se afigurava sua reação emocional ou espiritual a uma flor, a uma pedra ou à carcaça de um carneiro? Como podia aprender a ver de fora para dentro e de dentro para fora?

Ela encontrou a resposta por meio de dois professores muito diferentes. Um deles foi Arthur Dow, artista que havia pintado com o simbolista francês Paul Gauguin e aprendera a importância da perspectiva em esboço aperfeiçoada por mestres da estampa japonesa como Hokusai, famoso por sua *Grande onda*. Ao voltar para os Estados Unidos, Dow encontrou trabalho na Faculdade de Pedagogia da Universidade Columbia, em que O’Keeffe se matriculou em 1914, especificamente para ter aulas com ele. Ela não gostava das várias escolas de arte que havia frequentado antes, que lhe pareciam pouco inspiradoras e antiquadas: “Era tudo acadêmico”, disse ela. “Éramos ensinados a pintar como qualquer outra pessoa, o que me tirava qualquer vontade de pintar. Um artista pinta para pintar à sua própria maneira.” Dow era diferente. Desencorajava seus alunos a copiar outros artistas ou a se incomodar com pequenos detalhes; em vez disso, os estimulava a se expressarem. O’Keeffe contou que certa vez ele lhe disse para “encher um espaço de maneira bonita”, numa atitude inédita que ela considerou entusiasmante e libertadora: “Eu tinha algumas coisas na cabeça que nunca pensei em registrar, que ninguém me ensinou”.

O segundo mentor importante de O’Keeffe foi um fotógrafo vanguardista que ela conheceu quando estudava em Nova York e costumava visitar os museus e galerias de arte da cidade com a amiga e colega de faculdade Anita Pollitzer. Havia um local a que elas sempre voltavam, a 291 Gallery, na Quinta Avenida, um espaço moderno mantido pelo fotógrafo, artista e marchand Alfred Stieglitz. Ele expunha as obras mais avançadas e radicais feitas em qualquer lugar do mundo, inclusive o cubismo experimental de Pablo Picasso e Georges Braque, o pós-impressionismo de Henri Matisse e sua própria fotografia inovadora. Quando O’Keeffe deixou Nova York para dar aulas na Carolina do Sul, foi com um olho em suas próprias ideias e outro em Stieglitz.

Ela produziu uma série de desenhos a carvão abstratos que deviam muito a Dow e um pouco a Marcel Duchamp. Enviou as imagens à sua velha amiga

Anita Pollitzer, que ainda estava em Nova York. Sem pedir autorização a Georgia, Pollitzer levou-as à 291 Gallery, para mostrar a Stieglitz. Ele achou os desenhos maravilhosos, exatamente o que andava procurando: uma voz americana contemporânea original e autêntica. Então, escreveu para O’Keeffe, que respondeu prontamente. Logo a correspondência dos dois adquiriu um tom mais pessoal. Stieglitz incluiu o trabalho inicial da artista numa mostra coletiva em sua galeria, e então organizou uma exposição individual em 1917, que logo teve de ser encerrada, quando a Primeira Guerra Mundial se mostrou pouco propícia para os negócios. Mas o incipiente romance entre os dois continuou a florescer. Nenhum deles se importava que Stieglitz fosse 23 anos mais velho do que ela, casado e pai de uma filha, embora possamos imaginar que Emmeline, a paciente esposa do galerista, não se sentisse tão à vontade com a situação. Stieglitz escreveu a O’Keeffe propondo subsidiar sua estadia em Nova York durante um ano, para que ela pudesse se concentrar na pintura. Ela aceitou o convite e deixou o emprego como professora, mudando-se para Manhattan num piscar de olhos.

Os dois se apaixonaram, Alfred deixou Emmeline e no devido momento eles se casaram. Georgia queria um filho, ao contrário de Stieglitz. Ele dizia que a maternidade atrapalharia seu avanço profissional, mas, na verdade, provavelmente ainda se sentia atormentado com a depressão pós-parto sofrida pela filha, que se tornara esquizofrênica e tivera de ser trancada num sanatório mental. Stieglitz não conseguia tolerar a ideia de um destino semelhante para a jovem esposa, que era não só sua protegida e colaboradora, mas uma artista por cuja obra ele tinha o mais alto apreço, chegando a evitar vender qualquer de suas peças, muito embora fosse seu marchand, como mais tarde relembrou O’Keeffe:

Eu estava interessada no que ele fazia e ele estava interessado no que eu fazia. Muito interessado. A tal ponto que sua palavra favorita era “não” [...] a qualquer um que quisesse uma obra minha [...], ele não queria que ninguém comprasse nada, queria ficar com tudo. Gostava do meu trabalho e não

queria vender. Tentava impedir que as pessoas comprassem. Se eu tivesse qualquer sentimento pessoal em relação ao dinheiro, passaríamos o tempo todo brigando, mas eu não ligava. Ele chegava em casa e contava que alguém tinha tentado comprar uma pintura e ele se recusara a vender. E eu dizia: “Alfred, seria legal se eu ganhasse o meu próprio sustento este ano”.

O que O’Keeffe achava mais difícil de aguentar era o papel de musa. No começo, tinha posado nua de bom grado, mas, depois que Stieglitz fez uma exposição incluindo muitas fotos que havia tirado dela — várias das quais distintamente eróticas —, descobriu desalentada que os críticos de arte tinham começado a atribuir significados freudianos a seus quadros. As flores, diziam eles, eram uma reflexão clara e explícita sobre a sexualidade feminina. Ela ficou irritada. E o que a aborreceu ainda mais foi que boa parte do que os críticos diziam sobre sua obra lhes fora sugerida por Stieglitz!

Apesar disso, ela aprendia muito conversando sobre arte com o marido e estudando sua fotografia. Ele a incentivou a empregar técnicas fotográficas em seus quadros, e lhe mostrava os efeitos que ela podia obter aplainando a profundidade do campo, cortando agressivamente, fazendo experiências com a sombra, eliminando detalhes visuais e montando objetos compósitos. Dow lhe ensinou a não copiar; Stieglitz lhe mostrou como compor. Um dos aspectos notáveis da arte de O’Keeffe — e talvez uma razão para que, quase um século depois, ainda tenha tanto frescor — é que suas pinturas também possuem uma qualidade fotográfica.

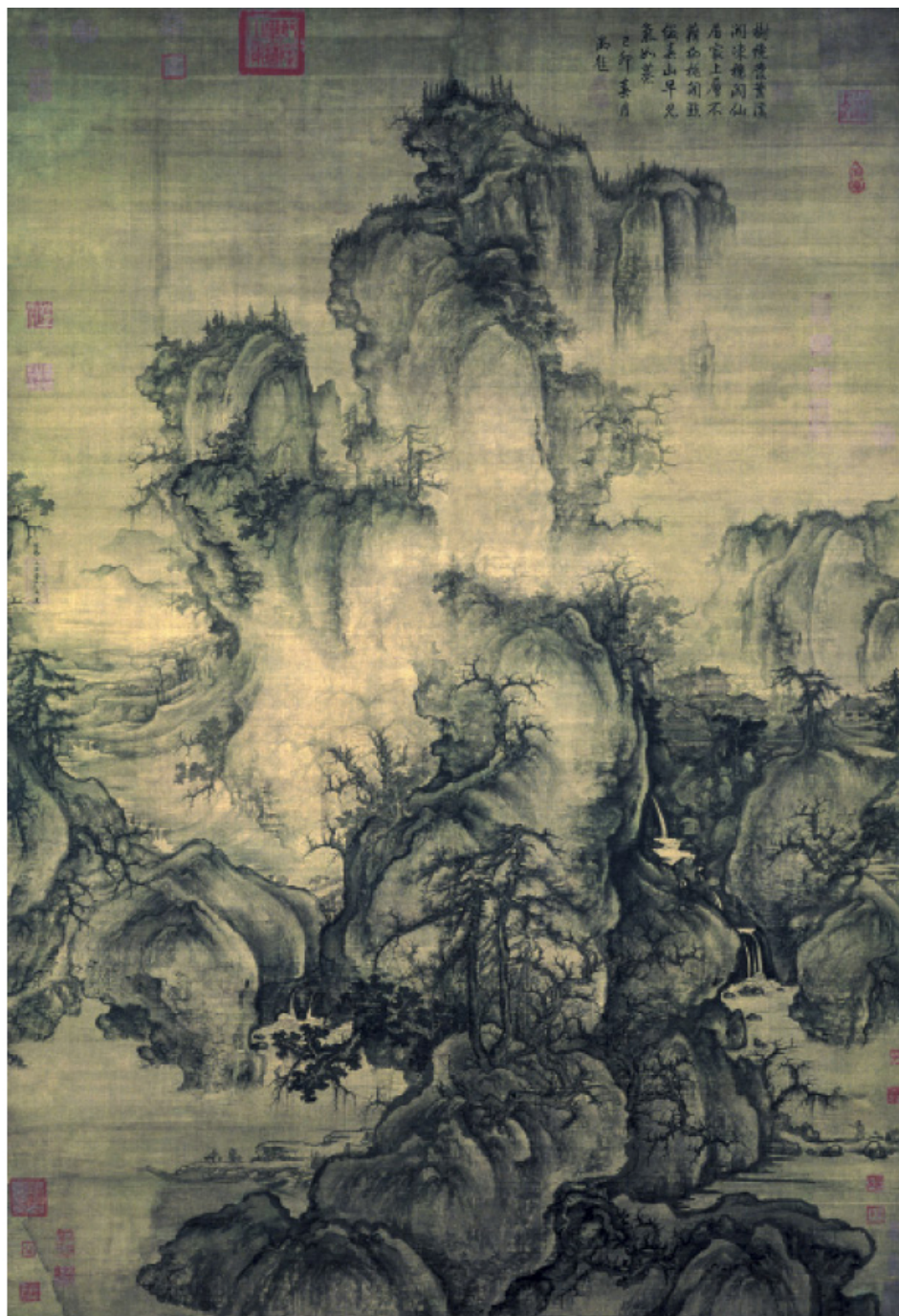
Houve uma terceira grande influência na arte de O’Keeffe, talvez de importância ainda maior que a de Dow ou de Stieglitz: seu caso de amor com o Oeste americano. Ele teve início quando ela se cansou de morar em Manhattan e de passar férias na casa de veraneio de Stieglitz no lago George, no norte do estado. Queria espaço para desenvolver suas ideias longe dos críticos lascivos e de um marido à beira de outro romance. E assim, no verão de 1929, Alfred foi para o lago George, como de hábito, e Georgia foi para o oeste.

Sua primeira estada foi em Taos, no Novo México, uma cidadezinha e uma região pelas quais ela sentiu afinidade imediata, e que é por vezes apresentado como a terra de Georgia O'Keeffe. “Eu nunca tinha visto nada parecido, mas combinava totalmente comigo”, disse ela. “É alguma coisa no ar, é diferente. O céu é diferente, as estrelas são diferentes, o vento é diferente.” Nos cinquenta anos seguintes, ela pintou essa diferença: as ravinas e as rochas, as montanhas e os rios no extremo sul do vale do rio Chama. Ela ia para o deserto num carro velho e passava o dia inteiro pintando. Quando fazia calor demais, protegia-se na sombra embaixo do chassi. Quando ficava tarde demais, dormia no banco traseiro. As pinturas que ela produziu no Novo México estão entre as mais belas paisagens de todos os tempos e de todos os artistas. O'Keeffe trouxe os olhos de uma modernista para uma terra antiga, lar do povo nativo americano nos últimos 5 mil anos.

Embora um artista de tendências mais românticas pudesse se sentir tentado a engrandecer o cenário sublime com uma reverência de tipo teatral, O'Keeffe travou amizade com as poderosas paisagens diante de si e capturou a beleza singela da unidade da natureza. Com suas bordas suaves e dobras polpudas, ela nos oferece ondas de rocha marrom carnuda subindo e descendo como dunas de areia após uma tempestade, macias e cálidas ao toque. Atrás, na chapada distante, roxos e azuis mais frescos acrescentam uma nota tonificante ao barítono melodioso do primeiro plano. Não há nenhum embelezamento em suas paisagens frugais e abstratas, que pretendem refletir um estado de espírito, representar um sentimento. “Pareço estar procurando algo de mim mesma lá fora”, escreveu ela.

Alfred Stieglitz morreu em 1946. O'Keeffe passou dois anos ajudando os negócios dele, garantindo a preservação de seu legado artístico, e então se mudou em caráter permanente para o Novo México, depois de ter passado todos os invernos e primaveras com Stieglitz em Nova York. No começo dos

anos 1970, sua vista começou a falhar, com uma degeneração macular tão avançada que ela não conseguia mais pintar sozinha. Ainda assim, continuou a desenhar. Morreu em 1986, aos 98 anos de idade, deixando um conjunto incrível de obras, muitas delas na linha de frente da arte em sua época, criadas porque ela via e nos mostrava “linhas e cores como uma expressão de vida”.



30. Ver harmonia: *Começo de primavera* (1072), Guo Xi.

Guo Xi: Ver harmonia

Guo Xi via o mundo natural como fonte de abrigo, de beleza e, sobretudo, de conhecimento. A harmonia política, social e espiritual não vem da tentativa de controlar nosso ambiente, mas de entender e aprender com os princípios da natureza.

ANTES DE COMEÇAR a pintar, o artista Guo Xi, do século XI, fazia um ritual para preparar a mente e os instrumentos de trabalho. Sentava-se à mesa nua sob a janela clara, escolhia sua melhor tinta e seus melhores pincéis, lavava as mãos e esperava a mente se acalmar e aclarar. Só então dava a primeira pincelada. A partir dessa primeira marca de tinta na seda, deixava que suas paisagens se desenvolvessem naturalmente enquanto pintava (embora planejasse a composição geral). Inspirando-se nas árvores, nos corpos de água e nas montanhas características de Henan, sua província natal, Xi se dedicava a criar paisagens detalhadas e atmosféricas pelas quais os observadores não passavam apressados, mas “nas quais é possível passear e viver”. Seu *Começo de primavera*, um rolo de seda monumental com dois metros de altura, datado de 1072, é uma paisagem em que facilmente nos perdemos. Enquanto passeamos entre as cascatas ondulantes e os picos enevoados, deparamo-nos com mensagens políticas e filosóficas que Guo Xi ocultou na paisagem, permitindo-nos entender como o artista via o mundo.

Para Guo Xi, era importante oferecer às pessoas a possibilidade de viver entre as montanhas, mesmo que temporariamente. Como artista profissional, ele passou grande parte de sua carreira em Kaifeng, uma cidade em rápida expansão, trabalhando como pintor da corte para o imperador Shenzong, da

dinastia Song do Norte, que reinou entre 1067 e 1085. Quanto mais tempo passava na cidade, mais se sentia atraído pelas montanhas. “A névoa, a bruma e os espíritos das montanhas”, escreveu Xi, “são o que a natureza humana procura, porém raramente consegue encontrar.”

Devido a suas grandes dimensões, *Começo da primavera* exige do espectador um olhar demorado para ser plenamente apreciado. É costume ler de baixo para cima rolos suspensos como *Começo de primavera*, uma tradição (ainda corrente) que remonta à época em que eles não ficavam pendurados em caráter permanente, mas enrolados e guardados em locais seguros, sendo desenrolados apenas em ocasiões especiais. Então a história se mostrava centímetro por centímetro ao espectador convidado, sem qualquer revelação antecipada do que estivesse no alto da montanha!

Guo Xi elaborou sua pintura tendo isso em mente. A grande montanha central nos convida sutilmente a seguir sua curva ascendente em S, deixando que os olhos acompanhem os cursos d’água e os caminhos entalhados na rocha. Conforme subimos a montanha, o cenário se torna cada vez mais sublime. Da rocha nua e das árvores mirradas subimos por quedas d’água e vales enevoados até o pico elevado, coberto de árvores e se erguendo acima da neblina. A bruma atmosférica nos atrai, enquanto os detalhes intrincados nos incentivam a nos demorar na fresca paisagem. Assim, *Começo da primavera* nos transporta ao ar matinal puro e límpido das montanhas, com o fino fluir constante da água dando vida à nossa aventura.

Dentro dessa beleza natural, Guo Xi colocou uma mensagem política, como era comum entre os pintores da tradição da dinastia Song do Norte. E, uma vez que ele estava a serviço do imperador Shenzong, não surpreende que *Começo da primavera* seja altamente elogiosa a seu patrão. O filho de Xi, Guo Si, registrou o significado por trás de algumas imagens na pintura paterna. Ele escreveu que o pico central dominante representa o forte imperador, e o pico

abaixo faz referência à sólida sustentação de seu governo. Os pinheiros altos adornando as montanhas evocam os membros importantes da sociedade chinesa, e as nuvens envolvendo a paisagem significam um bom governo. A estação da primavera também parece significativa, mostrando que o imperador e seus associados haviam se mantido firmes durante o frio e escuro inverno, vindo a prosperar numa atmosfera de crescimento e otimismo. Já as pobres árvores mirradas na parte inferior da imagem representam aqueles que não foram capazes de se adaptar às mudanças ao redor e por isso sofrem.

O artista afirmou que queria que a montanha parecesse “um imperador sentado majestosamente em toda a sua glória [...] recebendo seus súditos em audiência sem qualquer sinal de arrogância”. Uma das maneiras de obter esse resultado foi usar uma técnica frequente na pintura paisagística chinesa, a perspectiva flutuante, para que a montanha parecesse mais alta e imponente. Obtinha-se esse efeito pintando a mesma cena de pontos de vista diferentes — ideia que Pablo Picasso e Georges Braque redescobriram cerca de mil anos depois, na Paris dos anos 1910, com suas pinturas experimentais em várias perspectivas, que levaram ao cubismo.

Assim, se olharmos o terço inferior de *Começo da primavera*, perceberemos que estamos vendo do alto, enquanto na seção média estamos no nível dos olhos, e, no terço superior da montanha, olhamos para cima. Três pontos de vista numa mesma pintura, o que não só funcionava como um recurso narrativo mas também passava uma mensagem política. Olhar para o alto, na direção do pico, transmite a impressão da superioridade do imperador, que se mantém fora de nosso alcance e se ergue acima das nuvens que envolvem os súditos.

Além de louvar seu empregador, Guo Xi usou *Começo da primavera* para ilustrar suas concepções sobre a harmonia social. Se olharmos bem de perto, veremos pessoas ocultas entre o cenário natural. Assim como os pinheiros

aprumados no topo da montanha e as árvores nuas na base, as figuras humanas estão ordenadas de acordo com sua posição na hierarquia social chinesa do século xi. Na base da montanha há dois pescadores num barco à direita, e à esquerda uma família com duas crianças levando suprimentos na direção de uma casa. Mais acima, há três pessoas e um burrico num vale à esquerda indo para seu provável destino, um templo logo acima da cascata à direita da obra, provavelmente cheio de estudiosos e monges budistas.

Ao incluir pescadores e espiritualistas em seu cenário natural idílico, Guo Xi ilustra a ideia confuciana de harmonia social. Para Confúcio, o filósofo antigo, a harmonia na sociedade dependia de todos, desde o imperador às crianças de escola, reconhecendo seus papéis e desempenhando-os da melhor maneira possível. Apesar das diferenças de posição social entre os estudiosos e os pescadores, eles são igualmente importantes para o bom funcionamento da sociedade. Assim como o pico da montanha não poderia se elevar acima da névoa sem a base sólida, o imperador não poderia governar sem o alimento fornecido pelos pescadores.

As figuras humanas de Guo Xi atendem a uma outra finalidade, talvez mais importante: elas nos lembram onde estamos na hierarquia da natureza. Montanhas, árvores e cascatas ocupam o centro do palco em *Começo da primavera*, deixando as pequeninas representações das pessoas relegadas a recantos sombreados da paisagem. Ao contrário do que se vê na arte europeia, em que, até o século xvi, era frequente usar paisagens como pano de fundo para retratos humanos, as pessoas não são indispensáveis no trabalho de Xi. Se retirarmos os seres humanos de sua obra, a cena não desmorona. As árvores continuam a crescer para o alto e os cursos d'água continuam a correr para baixo. Por mais importantes que nos julguemos, todos somos igualmente insignificantes quando postos à sombra de uma montanha monumental. Hoje, quando lutamos para reduzir e reverter o impacto do comportamento

humano sobre o mundo natural, faríamos bem em recordar esse aspecto, antes que a Mãe Natureza intervenha para nos mostrar a que ponto somos de fato insignificantes.

O uso temático de montanhas, em vez de pessoas, ganhou tanta popularidade que esse gênero de pintura sobre seda veio a se tornar conhecido como Shan Shui, isto é, “montanha e água”. O estilo nasceu no período das Cinco Dinastias (907-79), quando a natureza — em particular as montanhas — adquiriu importância vital para estudiosos e artistas. Em meio à instabilidade política de estados disputando o controle do país após a queda da dinastia Tang, os intelectuais que tinham servido na corte imperial decaída, temendo a perseguição, se retiraram para as montanhas. Encontrando refúgio em templos e eremitérios budistas, eles retomaram contato com a natureza e com as tradições espirituais chinesas, criando poesias e pinturas inspiradas pelo ambiente à sua volta. A estabilidade trazida pela ascensão da dinastia Song permitiu um retorno à civilização, mas o Shan Shui permaneceu. O papel da reflexão e da religião no desenvolvimento do estilo significa que, tal como a política fria e dura, obras como *Começo da primavera* nos oferecem uma oportunidade de observar a tradição espiritual chinesa.

No canto superior direito da obra, logo acima da montanha, há um poema. Ele não foi escrito por Guo Xi, e sim acrescentado pelo imperador Qianlong quase setecentos anos depois, em 1759. O poema traz a interpretação do imperador sobre a obra e inclui uma descrição do templo, “situado no terreno mais alto onde residem os imortais”. Essa menção prosaica aos imortais revela muito sobre o sentido das montanhas na cultura chinesa, e acresce outra faceta à nossa interpretação da obra de Xi. Os artistas que se retiraram para as montanhas no período das Cinco Dinastias não só encontraram um local de refúgio e reflexão, mas restabeleceram o contato com interpretações espirituais do ambiente em torno deles.

O princípio chinês mais conhecido para nós que não somos chineses é talvez o do *yin* e do *yang*. As montanhas se tornaram sólidas representações do *yang*, o princípio masculino, e a água veio a encarnar o *yin*, o princípio feminino. A montanha é forte, sólida e resoluto, representando a integridade, enquanto a água é dinâmica, fluida e adaptável, representando a sabedoria. As duas são complementares e interdependentes; é a interação entre esses dois opostos que mantém a estabilidade. Um não existe sem o outro. Sem a montanha, os rios e quedas d'água não podem correr, enquanto o fluxo da água ajuda a moldar a superfície da montanha. Guo Xi reproduz essa relação com o uso da tinta preta e do espaço vazio, dois opostos complementares que, cuidadosamente combinados, criam algo belo.

A montanha e a água estão tão intimamente entrelaçadas que *Começo da primavera* passa a se afigurar um único organismo vivo. Os cursos d'água parecem artérias alimentando a montanha, e há pouca diferenciação entre as partes da paisagem, que fluem uma na outra, mostrando o crescimento e a mudança. A técnica de pincel de Guo Xi é fundamental para instilar vida na paisagem e dar a impressão de um mundo em fluxo constante. Xi utiliza múltiplas pinceladas e até oito camadas de tinta para atenuar os limites das árvores e das pedras, criando uma mudança gradual na textura. A remoção da superfície áspera da pedra sugere o calor e a flexibilidade de algo vivo. A bruma da primavera amplia esse efeito, toldando as fronteiras entre elementos do cenário e permitindo que se amalgamem. Vivendo e transformando, a montanha é a própria encarnação da primavera, tempo de vida nova, de crescimento e mudança.

Começo de primavera é a carta de amor de Guo Xi à grandiosidade da natureza. Inspirando-se nas montanhas, bem como na tradição confuciana, budista e taoísta, ele criou paisagens impregnadas com sua perspectiva pessoal do mundo. O legado da arte de Xi permanece séculos após sua morte, e suas

ricas paisagens e seu trabalho inovador com o pincel continuam até hoje a inspirar artistas. Ele via o mundo natural como fonte de abrigo, de beleza e, sobretudo, de conhecimento. A harmonia política, social e espiritual não vem da tentativa de controlar nosso ambiente, mas de entender e aprender com os princípios da natureza. Como escreveu Lao-Tsé, fundador da antiga filosofia do taoísmo: “O homem se orienta pela terra/ A terra pelo céu/ O céu pelo caminho/ E o caminho por sua própria natureza”. Numa época em que somos cada vez mais afastados do mundo natural pelas inovações tecnológicas, nunca foi tão importante dedicar tempo a passear entre o que nos cerca, apreciando e absorvendo durante o caminho.



31. Ver politicamente: *Minerva protege Pax de Marte* (1629-30), Peter Paul Rubens.

Peter Paul Rubens: Ver politicamente

Peter Paul Rubens via o que muitas vezes não vemos: que a arte tem um campo de aplicação muito maior do que costumamos pensar. Não é um mero entretenimento ou uma distração agradável; é uma forma importante e poderosa de comunicação. Os jornais noticiam os eventos; a grande arte lhes dá forma.

SOMENTE UM TOLO subestimaria o poder da arte. Há uma razão pela qual os Estados totalitários prendem poetas e os extremistas ideológicos destroem esculturas. A arte consiste na expressão de ideias e ideais e, quando é bem-feita, pode mudar a maneira de ver e pensar das pessoas. Os governos do mundo inteiro sabem disso. Eles usam a arte como uma maneira sofisticada de influenciar outros países e culturas para que sejam favoráveis a eles e à sua política. Isto se chama “*soft power*”, e tem sido cada vez mais usado como uma forma eficiente de persuasão ideológica. Hollywood é mais do que uma máquina de fazer dinheiro para os estúdios americanos; é uma plataforma internacional de proselitismo cultural. Podemos dizer o mesmo da exportação britânica de Shakespeare patrocinada pelo Estado, ou do investimento multimilionário da Coreia do Sul na música pop, ou da difusão mundial dos Institutos Confúcio chineses, que ensinam caligrafia e mandarim. Ou seja, nações de todo o mundo sempre apoiam a arte e os artistas quando eles produzem obras aprovadas pelo sistema. Mas, quando o poder da arte vai contra o sistema, a coisa logo fica feia.

As pinturas nos afetam. Não importa que sejam ilusões; nossa imaginação é suficiente para lhes dar capacidade de ação. O que René Magritte, o surrealista

belga, tomou como tema de sua famosa pintura *A traição das imagens* (1929) é um gesto de autoilusão deliberada, com o texto “*Ceci n’est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo) aparecendo abaixo da pintura de um cachimbo. Magritte questiona não só o que estamos olhando, mas também as próprias palavras usadas para descrever o que estamos vendo. A palavra “cachimbo” não é mais cachimbo do que a pintura do objeto. Ambas são atribuições e associações que fazemos com algo que não existe fisicamente naquele espaço: um cachimbo não é nem uma palavra nem uma imagem. Nossa capacidade de transferir sentido a uma ideia expressa pela arte e de nos relacionarmos com ela como se fosse real — encolhendo-nos diante de uma cena assustadora num filme de horror ou maravilhando-nos diante da beleza do Davi de Michelangelo — está impressa em nossos circuitos, é algo que não podemos evitar: é uma premência incontornável. Quando a arte fala, nós ouvimos.

É por isso que aqueles que desejam eliminar uma cultura começam por destruir a herança artística dessa cultura. Queimam-se livros, quebram-se estátuas, destroem-se pinturas. Essa tem sido a prática-padrão há milênios, nas religiões e culturas. A arte, em muitos aspectos, é o significado da vida, ou pelo menos confere significado à vida. E isso não escapa aos que desejam esmagar uma cultura, tampouco aos que pretendem instituir uma nova cultura.

No começo do século xx, Vladimir Lênin e seus camaradas bolcheviques precisavam de uma linguagem visual para expressar suas convicções revolucionárias. O comunismo precisava de uma identidade de marca. Artistas foram recrutados para a causa, e figuras como Liubov Popova e Aleksandr Rodchenko ajudaram então a criar um novo movimento de arte abstrata feito sob medida, chamado construtivismo. Suas concepções geométricas radicais eram tão avançadas que vieram a moldar a estética da Bauhaus alemã, a qual, por sua vez, levou ao modernismo, que, ironicamente, se tornou o perfil

definidor da cultura capitalista de consumo do século xx, desde o design dos carros da BMW até as linhas definidas da ópera de Sydney.

Cerca de quatrocentos anos antes, outro movimento artístico com aspirações sociopolíticas começara a surgir. Tendo à frente o pintor italiano Caravaggio, os artistas da Contrarreforma assumiram a grande responsabilidade de produzir pinturas de tal força emocional e devocional que fossem capazes de conter o avanço do protestantismo, que havia sufocado o catolicismo numa tentativa de se tornar a principal doutrina cristã na Europa. Roma sofrera um choque com o decreto real anticatólico assinado pela rainha Elizabeth I em 1559, determinando que fossem erradicados “todos os sinais de superstição e idolatria” de qualquer local de culto, “para que não reste qualquer lembrança deles em paredes, vidros, vitrais ou qualquer outra parte de igrejas e casas”. Ela reconhecia o poder da arte, assim como o papado, que passara séculos exercendo seu *soft power*. Em 1545, os dirigentes da Igreja católica se reuniram no Concílio de Trento — um fórum estratégico organizado em reação à ameaça representada pela Reforma protestante — e bolaram um plano para instrumentalizar a arte como arma. A partir daquele momento não haveria mais pinturas rígidas, inanimadas e maneiristas de gente velha e sem graça como Parmigianino, pinturas consideradas demasiado intelectuais, pomposas e irritantes. Em lugar disso, seria privilegiado um estilo mais popular, baseado em narrativas pictóricas simples (a maioria das pessoas era iletrada) dos principais episódios bíblicos, expostos em representações realistas. Poderíamos dizer que a Igreja católica decidira passar do nicho restrito dos filmes de arte europeus para os blockbusters hollywoodianos.

Caravaggio deu o tom, mas morreu cedo demais para espalhar pelas igrejas europeias suas cenas bíblicas com dramáticos jogos de luz e sombra, num estilo explicitamente teatral que passaria a ser conhecido como barroco. Quem herdou seu bastão foi um indivíduo de personalidade nada parecida

com a do italiano bebereão e de pavio curto. Peter Paul Rubens era um cavalheiro exemplar da Antuérpia: falava fluentemente cinco línguas, recebera educação clássica e passara vários anos na Itália aprendendo o ofício da arte. Seu pai, Jan, fora um respeitado advogado protestante antes de se tornar amante de Ana da Saxônia, segunda esposa de Guilherme I, numa decisão que destruiu sua carreira. Depois de passar um período na prisão por ter engravidado a esposa do rei, ele voltou para a própria esposa, que em 1577 deu à luz Peter Paul. Uma década depois, o marido infiel morreu, e seu filho foi criado como católico.

Ao crescer, Peter Paul Rubens logo se estabeleceu como o artista regular das cortes reais europeias, que tinham grande admiração por suas arrebatadoras pinturas religiosas. Até mesmo o rei protestante da Inglaterra, Carlos I — casado com a católica Henrieta Maria, da França —, era membro do Clube de Apoiadores de Rubens, filiação que, mais tarde, o puritano Oliver Cromwell usou contra ele, ao aprovar a sentença de decapitação do monarca apreciador das artes. Uma das últimas coisas que o rei condenado viu em 1649, antes de subir ao patíbulo, foram as grandiosas pinturas que havia encomendado a Rubens para o teto da Casa de Banquetes no Palácio de Whitehall, em Londres. Como acontece muitas vezes quando se trata do mestre flamengo, sua representação glorificadora da apoteose de Jaime I, pai de Carlos, era claramente propagandística. O artista deixava claro a todos que o rei inglês governava por direito divino.

Carlos conhecia bem o talento de Rubens para combinar arte e política. Eles haviam se conhecido em 1629, quando o artista fora enviado à Inglaterra por sua patrona, a arquiduquesa Isabel, governante dos Países Baixos do Sul, controlados pela Espanha. Ao chegar, o pintor da Antuérpia não usava um barrete de pintor, mas um chapéu de diplomata. Estava em missão oficial como enviado da arquiduquesa, com a tarefa expressa de promover um

tratado de paz entre a Inglaterra e a Espanha. Foi uma jogada inteligente, com o respaldo do rei espanhol Filipe IV. Pouquíssimos indivíduos seriam bem-vindos nas cortes reais da Europa setentrional e meridional, onde a queda de braço então em curso entre protestantismo e catolicismo significava uma situação de conflito quase constante entre as nações. Rubens era esse bicho raro: um intelectual fascinante que podia ser delicadamente persuasivo enquanto pintava um retrato esplêndido do monarca. E, se não conseguisse ganhar com as palavras, podia sempre recorrer às pinturas, como fez com Carlos I.

Minerva protege Pax de Marte (1629-30), também conhecida como *Paz e guerra*, é uma pintura clássica de Rubens: uma obra-prima exuberante, e ao mesmo tempo uma mensagem política diplomática. É também um exemplo do barroco setentrional em sua máxima opulência, uma alegoria épica de 3 × 2 metros proclamando as virtudes da paz em oposição à destruição da guerra. Na frente e no centro do quadro vemos Pax (Paz), nua, a quem Rubens acrescentou os atributos associados a Ceres, a Mãe Natureza. Ela aperta o seio esquerdo, de onde sai um jato de leite até a boca do pequeno Pluto, o deus juvenil da riqueza. Eles parecem venturosamente alheios ao bate-boca que ocorre atrás deles, em que Minerva (deusa da sabedoria) manda Marte (deus da guerra) embora com um enérgico empurrão e um olhar implacável do tipo “aqui você não entra!”, tendo feito o que os taberneiros costumam reservar aos arruaceiros de plantão. Isso é o suficiente para afugentar a Fúria (deusa da vingança) e uma harpia maldosa à espreita entre as nuvens. Repelidos os vilões, os frutos abundantes da paz podem ser apreciados por um grupo de crianças, com ares de inocência e riqueza hereditária, baseadas num retrato de família que Rubens pintara tempos antes para Balthazar Gerbier, o conselheiro holandês do rei que hospedara o artista em sua residência. A presença dos filhos de Gerbier, que o rei certamente reconheceria de imediato, pretendia

dar à pintura uma dose sóbria de realidade. A mensagem é clara: o futuro deles está em jogo. Depois de destacada essa importante questão, Rubens adota uma abordagem mais sutil para transmitir uma mensagem política mais ampla, por meio de um vasto leque de fontes literárias. Um leopardo domesticado brinca com as crianças, enquanto um *putto* (um pequeno e rechonchudo querubim), portando um pequeno bastão com serpentes entrelaçadas, sugere uma mensagem de Mercúrio quanto a negociações sensatas e acordos justos. O argumento é claro: deixem a guerra de lado e gozarão de prosperidade, harmonia e paz.

O rei ficou encantado com o presente de Rubens, e conferiu o título de cavaleiro ao artista-diplomata, que retornou à Antuérpia em março de 1630. Em novembro, Carlos I assinou um tratado de paz com a Espanha. Missão cumprida.

Minerva protege Pax de Marte é, particularmente, mais do que um elegante exemplo da arte de governar. É uma pintura excepcional. Rubens utilizou tudo o que aprendera em suas viagens pela França, Itália e Espanha: as cores vivas de Ticiano, o claro-escuro de Caravaggio, a sensualidade de Michelangelo e o dom compositivo de Pieter Bruegel, o Velho, um artista de sua própria terra. A isso ele acrescentou seu estilo próprio: o movimento em turbilhão, as poses interligadas, a carnalidade expressiva dos personagens, a energia dinâmica dos contornos evanescentes, o peso das figuras, os gestos exagerados e a luminosidade cromática.

Apesar dos elementos eróticos e da narrativa mítica, a pintura tem uma clara atmosfera de Contrarreforma, com seu senso barroco do sublime, a narrativa direta e o clima de exaltação com a vitória do bem sobre o mal. Ela era “católica” demais para o rígido protestante Oliver Cromwell, que assinara a sentença de morte de Carlos I antes de assumir o papel de Lord Protetor, o novo governante republicano da Inglaterra. Ele não aceitaria aquela

exuberância fantasiosa, e na primeira oportunidade que teve se livrou da pintura, pela modesta quantia de cem libras, em 1649.

Para um firme defensor do sistema, com uma postura estoica e comedida na vida, Rubens era um verdadeiro produtor de espetáculos na hora de pintar. E, em se tratando de dinheiro, também era um empresário e tanto. Teve uma fábrica de produção de obras de arte séculos antes que essa ideia ocorresse a Andy Warhol. Gozava de tanta popularidade entre as cabeças coroadas da Europa que não conseguia dar conta de todas as encomendas. Assim, converteu uma ala de sua enorme mansão na Antuérpia em ateliê, enchendo-o de assistentes para fabricar em série pinturas em seu nome, e supervisionando a produção como o regente de uma orquestra. Quando dispunha de tempo, sentava-se à escrivaninha e redigia cartas anunciando seus serviços; como a que enviou a William Trumbull, o emissário inglês na Corte de Bruxelas, para sugerir que lhe encomendassem a pintura do forro da Casa de Banquetes: “Meu talento é tal que nenhum empreendimento, por maior que seja em tamanho ou por mais diversificado no tema, jamais superou minha coragem”. Seu negócio era produzir pinturas enormes para espaços enormes por valores enormes. Era esse o seu talento. Mas seu dom consistia em valorizar e canalizar o poder da arte, dom que usava para o bem maior: promover a paz, a tolerância e o entendimento. Rubens muitas vezes é descrito como pintor e diplomata, mas na verdade ele era um pintor diplomático de espírito empresarial, que sabia que a arte tinha uma finalidade maior, à qual era sua tarefa servir.



32. Ver beleza na feiura: *Dhôtel matizado de damasco* (1947), Jean Dubuffet.

Jean Dubuffet: Ver beleza na feiura

A ideia de que há objetos bonitos e objetos feios, pessoas dotadas de beleza e outras que não podem pretender a ela, certamente não tem outra base a não ser a convenção — uma velha conversa-fiada —, e declaro que essa convenção é doentia.

JEAN DUBUFFET

JEAN DUBUFFET (1901-85) era um artista de opiniões fortes. Achava, por exemplo, que a pintura que tentava iludir os olhos, sugerindo uma profundidade pictórica, era enganosa e repulsiva. “Ofende a razão e o gosto”, escreveu em 1946, e acrescentou: “É canhestra e preguiçosa”. E, com isso, ele destinava a imensa maioria do cânone artístico ocidental — desde a época de Leonardo da Vinci até nossos dias — à lata de lixo. O artista francês tampouco era fã de muito esforço: “Rejeitemos o trabalho tedioso. Ele vai contra a natureza humana, contra os ritmos cósmicos [...]. São o prazer e a facilidade, sem dureza nem imposição, que criam a graciosidade em todos os gestos humanos”. Assim falava um rebelde burguês do conforto de suas origens abastadas.

Os intelectuais tampouco escapavam a suas ferroadas:

Eles todos se imitam maravilhosamente, e é uma arte artificial que praticam, uma arte esperantista, copiada de maneira incansável por toda parte [...]. O intelectual lhes aparece como um tipo sem rumo, opaco, sem vitamina, nadando em água morna. Desativado. Desmagnetizado. Perdendo a visão.

Não surpreende que o surpreendente Dubuffet não gostasse da época que passou como estudante de artes na prestigiosa Académie Julian em Paris: “Não

demorei muito para perceber que a academia não fornecia educação alguma”. Mas todas essas implicâncias são irrisórias se comparadas a seu fulminante desprezo pelos valores de curadoria ocidentais, encarnados sobretudo nas noções de bom gosto e mau gosto, como ele deixou claro numa palestra apresentada em 1951 no Arts Club de Chicago. Ele a intitulou *Posições anticulturais*, e logo no início de sua fala explicou o nome: “Quanto a mim, acredito fortemente nos valores da selvageria. Quero dizer o instinto, a paixão, o humor, a violência, a loucura”.

Dubuffet afirmou que o mundo ocidental também possuía esses valores, mas que eles eram obscurecidos por outros, forçados, que promoviam a mentira de que o Ocidente era de alguma forma mais civilizado:

[...] os valores que nossa cultura carrega não correspondem ao real estado de espírito do Ocidente. Penso que a cultura do Ocidente é uma roupa que não lhe cai bem, que já não mais lhe cai bem. Penso que essa cultura é como uma língua morta, que não tem mais nada em comum com a linguagem das ruas.

Dubuffet criticava a civilização ocidental contemporânea por estar desligada da realidade e da natureza. Empenhava-se em atribuir a palavra “primitivo” — termo artístico então amplamente utilizado para descrever outras culturas mundiais — a um establishment arrogante do mundo artístico europeu e americano, de cuja classificação de gêneros desqualificadora e condescendente ele discordava como um todo. Acreditava fervorosamente que a Europa e os Estados Unidos tinham mais a aprender com aquelas sociedades globais tidas como “primitivas” do que estas a aprender com o mundo ocidental.

Pode ser que, em vários casos, suas soluções e maneiras de agir, que a priori podem nos parecer muito toscas, sejam mais inteligentes do que as nossas. Pode ser que as nossas sejam as mais toscas. Pode ser que o refinamento, as celebrações, a profundidade de espírito estejam do lado deles e não do nosso.

Ele então passou para a principal estocada de seu argumento, que se concentrava no tema da beleza: “A concepção usual afirma que há objetos

bonitos e objetos feios, pessoas bonitas e pessoas feias, lugares bonitos e lugares feios, e assim por diante. Eu não. Acredito que a beleza não está em lugar algum”.

Dubuffet considerava a ideia ocidental de beleza completamente descabida, e não aceitava a noção de que existem pessoas feias e objetos feios. “A meu ver, essa é uma ideia opinativa e revoltante. Penso que os gregos foram os primeiros a sustentar essa invenção — a de que certos objetos são mais bonitos do que outros.”

Este é o manifesto de Dubuffet. Ele defendia uma nova maneira de olhar e pensar, baseada na crença de que “qualquer objeto no mundo pode fascinar e iluminar”. Afirmava que a arte ocidental impedia efetivamente as pessoas de ver, que era redutora e dissociada da vida real, que não aproximava, e sim afastava ainda mais o espectador da realidade. Uma estátua grega antiga ou uma pintura de Rafael apresentando uma versão idealizada de beleza, conforme chancelada pela elite governante europeia, era “magra” e “sem inteligência”. Muito melhor, dizia ele, seria libertar os artistas dos grilhões dos “arranjos agradáveis”, liberando-os para fazer o que somente a arte é capaz de fazer, isto é, comunicar e evocar vigorosamente o mundo visível e nossa reação psicológica a ele, tal como vivenciada por nossas “vozes interiores”. A pintura, dizia Dubuffet, pode esclarecer de uma forma que as palavras não conseguem, pois trata-se de uma linguagem mais direta e menos abstrata.

Ele demonstrou seu argumento com uma série de retratos prodigiosamente desagradáveis de amigos e conhecidos no mundo literário parisiense. A lisonja não fazia parte de sua agenda. E tampouco a verossimilhança convencional. Dubuffet visava algo muito específico. Dizia querer capturar os “pequenos e engraçados balés de rugas e o pequeno teatro de caretas e contorções” das pessoas, que segundo ele revelavam seu verdadeiro temperamento. Seus retratos, assim, tinham um estilo deliberadamente cru, com rostos achatados e

esfolados traçados com tinta grossa, como efígies entalhadas na madeira. Eram intencionalmente feios e assertivamente “anticulturais”, na medida em que sua inspiração estética provinha mais dos artistas sem formação acadêmica do que daqueles que adotavam os modos de representação europeia formal.

Dhôtel matizado de damasco (1947) foi um dos cerca de 150 retratos que Dubuffet produziu entre 1946 e 1947. É o retrato do escritor francês André Dhôtel (que não parece muito diferente do autor que aqui escreve), com óculos de armação redonda e fisionomia séria. Um par quase inexistente de ombros esqueléticos leva a um pescoço fino triangular, que sustenta uma cabeça grande e pesada demais para um suporte tão inadequado. Uns poucos fios de cabelo cor de damasco brotam da cabeçorra redonda de Dhôtel, de onde a boca e o queixo descem como um elevador transportando uma fileira de dentes para o andar de baixo. Os olhos estão estranhamente próximos um do outro, as orelhas foram cortadas, e a testa chata é marcada por sulcos profundos e densos de preocupação. Não é o que chamaríamos de “um belo homem”, como aliás nenhum dos outros retratos que Dubuffet pintou, fato que o artista reconheceu ao expô-los em outubro de 1947 com o título travesso de *As pessoas são bem mais bonitas do que imaginam. Vida longa à verdadeira face delas*.

À primeira leitura, o título pode parecer irreverente, mas logo percebemos que serve à finalidade de reforçar o manifesto central do artista: as noções ocidentais de beleza toldam a verdade, ao passo que uma versão nua e crua de uma pessoa, feita sem artifícios ou premeditação, é capaz de apresentar uma extraordinária verossimilhança. Dubuffet não está tentando produzir uma imagem que mostre ao espectador qual é a aparência da pessoa que ele está pintando, mas sim como ela é. Ele estava convicto de que a arte visual era uma

forma de comunicação muito mais clara e precisa do que as palavras, tanto orais quanto escritas.

Para Dubuffet, sua pintura estilizada de André Dhôtel guardava uma semelhança impressionante e muito acurada com o escritor, e ele a fez de memória, depois de passar muitas horas observando-o. Sem dúvida, a personalidade de Dhôtel fica evidente. A mim parece um sujeito sério, um pouco ansioso também: um intelectual, com certeza. A imagem tem uma força que normalmente não se encontra num retrato mais tradicional. Com Dubuffet não há firulas e encenações, apenas a informação essencial que revela a natureza do retratado. E, mesmo feia e crua, num sentido tradicionalmente ocidental, a pintura tem também um tipo próprio de beleza. Ela emana uma premência e uma imediaticidade que lhe conferem um ar irresistível, especialmente quando comparada a um retrato feito por, digamos, Auguste Renoir ou Pierre Bonnard, que tendem a nos mostrar pouquíssimo das pessoas retratadas. Entre a abordagem retratista de Dubuffet e a deles há uma diferença tão grande quanto a que existe entre grafites rabiscados num muro e a capa de uma revista de luxo.

Dubuffet admirava a livre ingenuidade da arte popular e o tom direto das pinturas feitas sob a influência de um médium ou de um delírio. Sentia, na obra dos artistas autodidatas, uma autenticidade ausente nas pinturas realizadas por artistas com formação acadêmica. Essa discrepância, afirmava, atingia o auge nos trabalhos feitos por pacientes de hospitais psiquiátricos, que ele descrevia como “uma expressão muito direta e muito sincera de nossa vida real e de nossos verdadeiros estados de espírito”.

As opiniões de Dubuffet sobre a validade da arte feita por pessoas sem formação e psicóticos vieram inicialmente de um livro chamado *A arte dos doentes mentais* (1922), de Hans Prinzhorn. O livro lhe despertou um interesse que se tornou uma espécie de obsessão após uma viagem à Suíça no verão de

1945, logo antes do término da Segunda Guerra Mundial. Dubuffet foi acompanhado de dois amigos: o escritor e crítico Jean Paulhan e um arquiteto chamado Charles-Édouard Jeanneret — mais conhecido pelo pseudônimo Le Corbusier. Eles visitaram o Museu Etnográfico de Genebra, onde conheceram o fundador da entidade, o respeitado antropólogo Eugène Pittard, e a futura diretora do museu, a etnóloga Marguerite Lobsiger-Dellenbach. Eles mostraram a seus fascinados visitantes a coleção de artefatos da Oceania do museu e os apresentaram a psiquiatras por meio dos quais teriam acesso a pinturas feitas por pacientes internados.

Ao final da viagem, Dubuffet estava convencido: a arte produzida por artistas “profissionais” não tinha o impacto e a incisividade da obra feita pelas culturas ditas primitivas e por pessoas com problemas mentais. A “arte outsider” criada por esses artistas subestimados não era tolhida pelos códigos do establishment, e por isso era muito melhor, mostrando uma liberdade de expressão ausente na maioria das pinturas e esculturas do Ocidente. Dubuffet começou a colecionar pinturas dos artistas “naïfs” que encontrava (possivelmente a valores baixos, para a desvantagem dos artistas) e decidiu que eles mereciam um gênero próprio na história da arte, a que deu o nome de Art Brut:

Por esse termo entendemos as obras executadas por pessoas indenes de cultura artística, nas quais o mimetismo, ao contrário do que ocorre entre os intelectuais, tem pouca ou nenhuma participação, de modo que seus autores extraem tudo (temas, escolha dos materiais utilizados, meios de transposição, ritmos, modos de escrita etc.) de seus próprios fundos e não dos clichês da arte clássica ou da arte em voga.

Como sempre ocorre com esse artista em particular, havia uma brincadeira no título que ele escolheu. A palavra francesa “*brut*” significa “cru”, “bruto”. Mas, nesse caso, havia um duplo sentido muito específico para Dubuffet, que apenas três anos antes, já entrado na meia-idade, se tornara artista em tempo integral, na sequência de um período de guerras e entreguerras. Nos vinte

anos iniciais de sua vida profissional, fora comerciante de vinhos, primeiro ao tocar a empresa da família e depois ao criar sua própria firma. A palavra “*brut*”, aplicada ao vinho e à champanha, significa “seco”, o mais seco deles — e o *brut* é considerado pelas pessoas de paladar apurado como o tipo mais sofisticado de vinho. Esse duplo sentido certamente não passava despercebido ao artista.

A Art Brut se tornou a paixão permanente de Dubuffet. Colecionava milhares de trabalhos — tantos, na verdade, que teve de pedir a amigos ricos que lhe fornecessem espaço para guardá-los e expô-los. Atualmente muitas dessas obras podem ser vistas na Collection de l’Art Brut, em Lausanne, onde são tratadas com o mesmo cuidado e respeito dedicados a qualquer outra obra de arte importante. Esses trabalhos não parecem mais tão chocantes hoje. Em certa medida, foram abrandados pelo tempo, o qual, porém, também encobriu o importantíssimo contexto em que Dubuffet criou a coleção.

Era 1945. A Segunda Guerra Mundial ainda não havia terminado. Milhões de pessoas tinham sido mortas, cidades inteiras encontravam-se arrasadas, um número incontável de vidas havia sido destruídas num período implacável de morte e destruição. Jean Dubuffet, como muitos outros, estava indignado com o que via como o fracasso total da “sociedade civilizada”. Como uma sociedade podia se considerar civilizada se suas leis, práticas e políticas conduziam a tal carnificina? E assim, da mesma forma que a Primeira Guerra Mundial dera origem ao dadaísmo em 1915, agora eram os surrealistas do começo dos anos 1930 que procuravam destruir um velho sistema alquebrado e substituí-lo por uma nova filosofia radical para a segunda metade do século xx.

Dubuffet tinha feito amizade com André Breton, o fundador e líder dos surrealistas, que apregoava que todos nós reprimimos trevas desagradáveis em nosso inconsciente sob um fino verniz de polidez. O surrealismo pretendia trazer à tona essas “vozes interiores” depravadas, por meio de uma arte

produzida em estados mentais alterados ou como um ato de improvisação. Somente depois de expô-la é que poderíamos enfrentar a incômoda verdade de nossos terríveis egos e criar os sistemas necessários para nos impedir de perpetrar ações pavorosas no futuro. Dubuffet dizia haver uma certa beleza em encarar a feia verdade, que era a beleza do reconhecimento: ele considerava que sua arte estava “diretamente ligada a nossa vida corrente, uma arte que começa dessa vida corrente que emana diretamente de nossa vida real e de nossos estados de espírito reais”. Era essa feia beleza que Dubuffet procurava revelar, uma verdade das sensações que deixamos escapar ao reconstruirmos uma semificção, uma interpretação sentimental do mundo à nossa volta.

“Sou um tipo particular de turista”, disse ele. “Tudo o que é pitoresco me incomoda, e é onde ele está mais ausente que minha admiração desperta.” Há muitas coisas no que ele diz, o que fica evidente quando vemos seus retratos e esculturas nodosas. Nossa primeira reação é de escárnio, se não de repugnância. Mas logo as “vozes interiores” do artista começam a falar — e contam a verdade. Uma escultura de Dubuffet feita com um carro incendiado tem uma veracidade que não encontramos numa estátua grega antiga de um corpo idealizado. A obra de arte clássica é aceita como bela, enquanto a peça moderna do francês é tida como feia. Mas, postas lado a lado, é a obra de Dubuffet que irradia e conecta, enquanto o Adônis grego se mantém petrificado.

Seu retrato de André Dhôtel foi feito depois que a tinta a óleo glutinosa com que cobriu toda a tela já tinha se assentado, como lava resfriada. Ele então acrescentou pó, areia e cinzas à superfície, para lhe dar uma textura extra. A seguir, aplicou uma camada de tinta clara, seguida por uma camada de tinta escura, e então um período de secagem, para permitir que a massa fundida formasse uma crosta. Foi aí que Dubuffet começou a trabalhar,

riscando um rosto com uma espátula e a ponta de madeira de um pincel. Ele trabalhou como um arqueólogo, cavando para encontrar a imagem por baixo. “Tateios”, disse ele, “retornos!” Para o artista, o processo era mais importante do que o resultado; ele sentia que era no meio da criação, e não no final, que suas ideias tinham maior potência. Dubuffet nunca se classificou como um artista da Art Brut, mas era claramente inspirado a fazer arte com uma atitude e crueza similares. Podia ver o que eles viam: a única coisa verdadeiramente bonita no mundo é a verdade — mesmo que seja feia.

Conclusão

UMA DAS ALEGRIAS de escrever um livro é o que a gente aprende durante o processo. Nas pesquisas para os capítulos de *Como os artistas veem o mundo*, fiquei encantado ao descobrir novos aspectos fascinantes da obra dos artistas apresentados. Isso era de se esperar. O mais surpreendente, porém, foi o tanto que aprendi sobre algo que achava que sabia, que é olhar para a arte! Examinar as idiossincrasias de cada artista em sua maneira de ver me ensinou a abordar a arte de um modo diferente. Em vez de dar prioridade à narrativa, ao significado ou à técnica no primeiro contato com uma pintura ou escultura, agora penso primeiro no ponto de vista do artista. Por que David Hockney escolhe cores vivas e temas otimistas, enquanto Artemisia Gentileschi pintava mulheres fortes com uma fonte de luz única e dramática? O estilo, a moda e a estética fazem parte da resposta, claro. Mas a principal razão, como você e eu agora sabemos, está na psicologia e na vivência de cada artista. Os artistas nos mostram como *eles* veem, a lente exclusiva pela qual observam o mundo e o lugar que nele ocupam. Compreender isso é não só a chave para o verdadeiro entendimento de sua arte, como também um claro convite da parte deles para vermos o que estamos perdendo.

Esse aspecto de genuíno esclarecimento foi o mais revelador para mim. Depois de ter sido apresentado à magnificência de um céu pesado pelo pintor romântico John Constable, agora acordo num dia nublado não com melancolia, mas alegre. Se me sinto um pouco desanimado, penso em Agnes Martin sentada sozinha em sua casa de barro no Novo México à espera de um

sentimento de otimismo, e isso levanta meu ânimo. E, quando abro uma garrafa de cerveja — o que é bem frequente —, seguro por um instante a tampa de metal na mão e a vejo como uma marca de “tinta” numa das maravilhosas esculturas em mosaico de El Anatsui.

Ter a oportunidade de perceber o mundo pelos olhos de alguns artistas foi uma alegria para mim, e espero que para você também. Um par de óculos talvez nos permita ver melhor, mas um grande artista pode nos ajudar a ver de modo diferente — e isso é sem dúvida revelador!

Agradecimentos

Este livro foi escrito em grande parte durante a pandemia de covid-19 em 2020-1, época em que muitas pessoas deram prioridade às suas comunidades. Trabalhadores da saúde, professores, lojistas, garis, lixeiros, entregadores, virologistas, cientistas, jornalistas e inúmeros outros nos ajudaram a atravessar um período de grande incerteza. Muito, muito obrigado.

Muitos pensam, de maneira equivocada, que os livros são criados por uma única pessoa, trabalhando sozinha, inclinada sobre uma mesa com um copo de vinho ao lado de um teclado. Isso acontece — só depois das sete da noite! —, mas escrever uma obra de não ficção está longe de ser uma atividade solitária. Este livro é o resultado da colaboração entre muitas pessoas. Começou com uma conversa em Covent Garden, em Londres, com Daniel Crewe e Venetia Butterfield, meus fantásticos editores na Penguin, e prosseguiu com uma alegre troca de ideias com meus editores na Viking, Conor Brown e Greg Clowes. Annie Lee se juntou ao projeto na fase de preparação, e Ellie Smith e Annie Underwood na fase de produção editorial. Mas essas são apenas algumas das centenas de pessoas que contribuíram para *Como os artistas veem o mundo*, entre as quais todos os acadêmicos, artistas e críticos a cujo trabalho recorri durante minhas pesquisas. Preciso mencionar também minha querida família, em cujo centro está minha esposa, Kate, uma fonte constante de alegria e admiração com sua sabedoria e inteligência. Todos os meus quatro filhos ajudaram no processo, com sugestões e incentivos, mas devo fazer uma menção especial ao primogênito, Arthur, que me ajudou na pesquisa e redação

de alguns capítulos, e generosamente contribuiu com textos que usei sem editar. Tive a dádiva de ser agraciado com os melhores sogros que uma pessoa poderia desejar. Infelizmente, meu sogro, Eric Anderson, faleceu em 2020: era um indivíduo brilhante. Casou-se com uma mulher igualmente brilhante, minha fabulosa sogra Poppy, que com muita gentileza leu passagens do livro e fez uma série de sugestões extremamente úteis.

Gostaria também de agradecer a meus editores pelo mundo afora que me apoiam há mais de uma década, ao mesmo tempo dando-me a grande alegria de conhecer a eles e seus leitores, do Rio de Janeiro a Beijing.

Por fim, e muito importante, agradeço a todos aqueles maravilhosos entusiastas que formam a comunidade livreira. É o seu conhecimento e paixão que traz a obra de um autor à atenção de quem o lê — como você, a quem, tendo chegado até aqui, também agradeço por ter escolhido meu livro!

Créditos das imagens

1. David Hockney, *A chegada da primavera em Woldgate, East Yorkshire em 2011* | *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2001*: Richard Schmidt / Coleção Centre Pompidou, Paris Musée National d'Art Modern © Centre de Creation Industrielle / David Hockney, Inc.
2. John Constable, *Estudo de nuvens* | *Cloud Study*: Tate / Tate Images
3. Frida Kahlo, *As duas Fridas* | *Las dos Fridas*: Luisa Ricciarini / Bridgeman Images © 2022 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, México, D. F. / Artists Rights Society (ARS), Nova York
4. Wassily Kandinsky, *Composição VII* | *Composition VII*: Album / Scala, Florença
5. Yayoi Kusama, *Sala de espelhos do infinito* | *Infinity Mirror Room – Phalli's Field*: Cortesia Ota Fine Arts, Tóquio / Singapura; Victoria Miro, Londres; David Zwirner, Nova York © Yayoi Kusama
6. Jean-Michel Basquiat, *Notary*: Princeton University Art Museum / Art Resource NY / Scala, Florença © Espólio de Jean-Michel Basquiat / ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 2022
7. Rembrandt, *Autorretrato aos 63 anos de idade* | *Self-Portrait at the Age of 63*: Bridgeman Images
8. Christo e Jeanne-Claude, *Reichstag embrulhado, Berlim* | *Wrapped Reichstag, Berlin*: Reuters / Alamy Stock Photo / c. ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 2022
9. Kara Walker, *E o vento: Romance histórico de uma Guerra Civil tal como se deu entre as coxas morenas de uma jovem negra e seu coração* | *Gone: An Historical*

Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart: Arte © Kara Walker, cortesia Sikkema Jenkins & Co. e Sprüth Magers

10. Fra Angelico, *A Anunciação* | *The Annunciation*: Photo Scala, Florença, cortesia Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo
11. El Anatsui, *A pele da Terra* | *Earth's Skin*: Christophe Stache / Getty Images / El Anatsui, *Earth's Skin*, 2007
12. Edward Hopper, *Escritório à noite* | *Office at Night*: Album / Scala, Florença © Herdeiros de Josephine Hopper / Licenciado por Artists Rights Society (ARS), NY / DACS, Londres, 2022
13. Artemisia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes* | *Judith Beheading Holofernes*: Photo Scala, Florença, cortesia Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo
14. Agnes Martin, *Amizade* | *Friendship*: © Imagem digital, Museum of Modern Art, Nova York / Scala, Florença © Agnes Martin Foundation, Nova York / DACS, 2022
15. Jennifer Packer, *Tia* | *Tia*: Cortesia da artista, Corvi-Mora, Londres, e Sikkema Jenkins & Co., Nova York
16. Alice Neel, *Os irmãos Soyer* | *The Soyer Brothers*: © Espólio de Alice Neel, cortesia David Zwirner, Nova York / Londres e Victoria Miro, Londres
17. Paul Cézanne, *As banhistas* | Paul Cézanne, *Les grands baigneuses*: Bridgeman Images
18. Tracey Emin, *Minha cama* | *My Bed*: © Tracey Emin. Todos os direitos reservados, DACS / Artimage, 2022. Imagem cortesia Saatchi Gallery, Londres. Foto: Prudence Cuming Associates Ltd
19. Tracey Emin, *Todo mundo com quem dormi, 1963-95* | *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*: © Tracey Emin. Todos os direitos reservados, DACS / Artimage, 2022. Imagem cortesia White Cube

20. Cy Twombly, *As quatro estações* | *Quattro Stagione*: Tate / Tate Images © Cy Twombly Foundation
21. Cy Twombly, *Primavera (As quatro estações)* | *Primavera, Quattro Stagione*: Imagem digital, Museum of Modern Art, Nova York / Scala, Florença © Cy Twombly Foundation
22. Lynette Yiadom-Boakye, *Uma educação* | *An Education*: Cortesia da artista, Corvi-Mora, Londres, e Jack Shainman Gallery, Nova York
23. Isamu Noguchi, *Akari* | *Akari*: Imagem cortesia de Kagawa Museum, Japão © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS, Nova York, e DACS, Londres, 2022
24. Escultura xochipala, *Adulto e jovem sentados* | *Seated Adult and Youth*: Princeton University Art Museum / Art Resource NY / Scala, Florença
25. Paula Rego, *A dança* | *The Dance*: Paula Rego, *The Dance* (1988), acrílico sobre papel sobre tela, 213,3 cm × 274,3 cm, Tate Images © Paula Rego / Cortesia Ostrich Arts Ltd e Victoria Miro
26. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *A caixa do fumante* | *The Smoker's Case*: RMN-Grand Palais / Dist. Foto Scala, Florença
27. Hilma af Klint, *Os dez maiores, n. 7, Idade adulta, Grupo IV* | *The Ten Largest, n. 7 Adulthood, Group IV*: Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo
28. Eva Hesse, *Enéade* | *Ennead*: Foto: Abby Robinson, Nova York © Espólio de Eva Hesse. Cortesia Hauser e Wirth, coleção particular, Boston, MA
29. Georgia O'Keeffe, *Papoula* | *Poppy*: Ken Howard / Alamy Stock Photo © Georgia O'Keeffe Museum / DACS, 2022
30. Guo Xi, *Começo da primavera* | *Early Spring*: Pictures from History / Bridgeman Images
31. Peter Paul Rubens, *Minerva protege Pax de Marte* | *Minerva Protects Pax from Mars*: Bridgeman Images

32. Jean Dubuffet, *Dhôtel matizado de damasco* | *Dhôtel Nuancé d'Abricot*: Album
/ Alamy Stock Photo © ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 2022



ALISTAIR RICHARDSON

WILL GOMPERTZ é diretor artístico do Barbican Centre. Editor de artes da BBC durante onze anos, foi também diretor da Tate Gallery por sete anos e colaborador do *Times* e do *Guardian* por mais de duas décadas. É autor do best-seller *Isso é arte?* e de *Pense como um artista*, ambos traduzidos para mais de vinte idiomas e publicados no Brasil pela Zahar.

Copyright © 2023 by Will Gompertz

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original

See What You're Missing

Capa

Elisa von Randow

Imagem de capa

The Ten Largest, n. 7, Adulthood, Group IV, 1907, de Hilma af Klint.

Têmpera sobre papel, 328 × 240 cm.

Preparação

Diogo Henriques

Revisão

Angela das Neves

Aminah Haman

Versão digital

Rafael Alt

ISBN 978-65-5979-140-8

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Praça Floriano, 19, sala 3001 — Cinelândia

20031-050 — Rio de Janeiro — RJ

Telefone: (21) 3993-7510

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/editorazahar

instagram.com/editorazahar

twitter.com/editorazahar